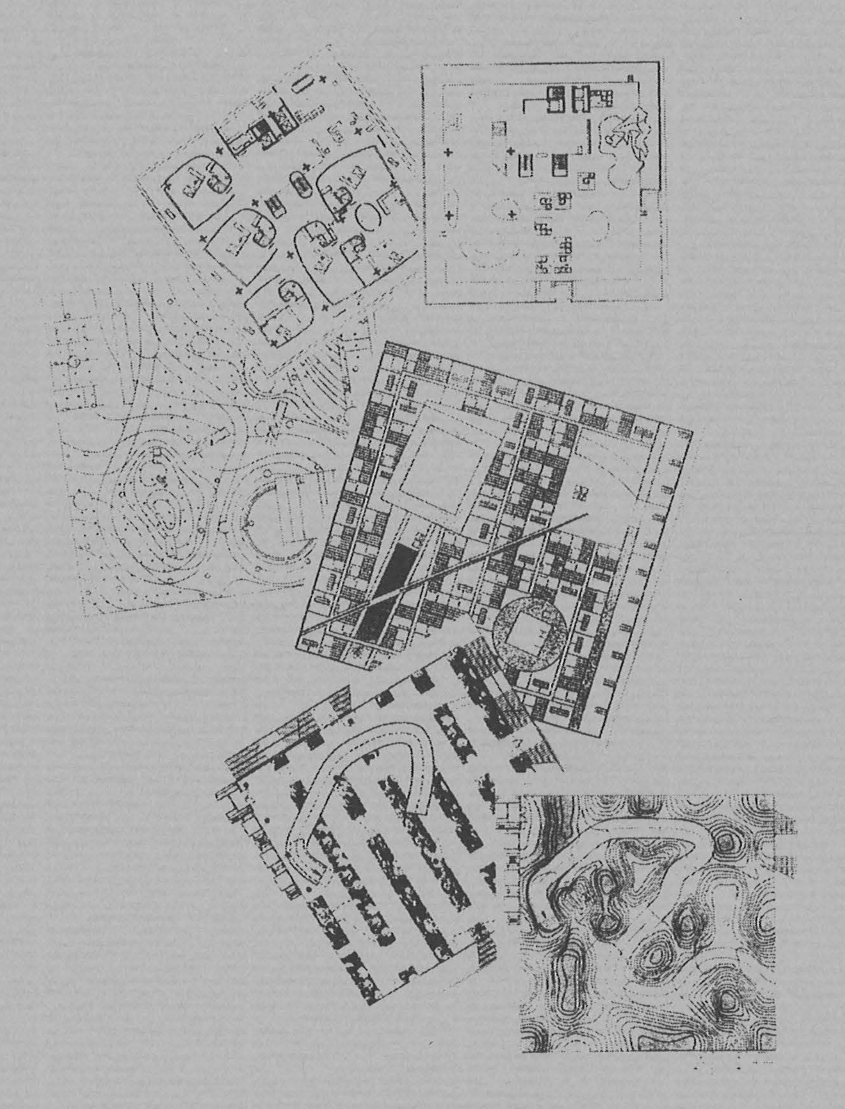
COMPOSICIÓN Y MONTAJE

NOTAS SOBRE EL MONTAJE EN ARQUITECTURA

por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

COMPOSICIÓN Y MONTAJE

NOTAS SOBRE EL MONTAJE EN ARQUITECTURA

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

Composición y montaje.
Notas sobre el montaje en arquitectura

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 104.01
ISBN: 84-95365-86-3
Depósito Legal: M-6519-2001

COMPOSICIÓN Y MONTAJE.
Notas sobre el montaje en arquitectura.

"Tenía usted razón. Cualquier dato se vuelve importante cuando se lo conecta con otro. La conexión modifica la perspectiva. Induce a pensar que todo aspecto del mundo, toda voz, toda palabra escrita o dicha no tiene el sentido que percibimos, sino que nos habla de un secreto. El criterio es simple: sospechar, sospechar siempre. Se puede leer entre líneas incluso una señal de dirección prohibida."

Umberto Eco en «El Péndulo de Foucault».

INTRODUCCIÓN

En el año 1981, el grupo OMA, conducido por el arquitecto Rem Koolhaas, presentó al concurso para el Parque de la Villette una serie de dibujos donde la superficie del parque aparecía dividida en bandas paralelas caracterizadas por diferentes usos. Estos esquemas, en particular el dibujado por Alex Wall, planteaban un nuevo tipo de zonificación en el que las partes, a pesar de su contigüidad, no pretendían integrarse.

Preguntado Koolhaas sobre este asunto, respondía lo siguiente: *"yo diría que algunos de mis proyectos -como la Villette...- pueden entenderse como monólogos... sobre el tema de la indeterminación. Intenté encontrar en ellos una respuesta a algo que los Smithsons o el Team X dejaron sin resolver: cómo combinar la indeterminación con la especificidad arquitectónica"*[1]. Según Koolhaas era necesario imaginar nuevas formas en las que los universos independientes y no complementarios puedan coexistir, es decir, configurarse como un *"universo autocontenido"* a pesar de su artificialidad y fragmentación.

La coexistencia entre universos parciales y, en consecuencia entre configuraciones diferentes, parecía interesar a Koolhaas para expresar un mundo abierto a relaciones azarosas; un mundo ajeno a la articulación o a cualquier otro tipo de conexión arquitectónica, que fuera una especie de prolongación del que perseguían las vanguardias cuando rechazaron la "composición", al asociarla con los males del mundo, para proponer la «construcción».

Pero Koolhaas también pretendía superar el nivel propio de cualquier sistema ideológico para explotar, según sus propias palabras, *"una especie de fase previa al juicio, que es para mí una mezcla de decisiones conscientes e inconscientes"*. Así, esperaba evitar *"el bloqueo al que nos conducen nuestras convicciones"* y lograr *"un espacio amoral y experimental donde ciertas lógicas puedan ser desplegadas en cualquier dirección"*. Su referente eran los métodos *"paranoicos"* del surrealismo.

No parece que el proyecto para la Villette pueda emparentarse fácilmente con el surrealismo, de hecho, ha sido interpretado como un intento por superar la arquitectura de representación mediante la simple destrucción de la coherencia ideológica y lingüística[2]. Sin embargo, podría adquirir otro sentido si se interpreta como «modelo del mundo», es decir, como producción poética condicionada por la técnica, capaz de desvelarnos el mundo al margen de las intenciones de su autor.

En el libro *"Proyecto y análisis"*, por ejemplo, publicado en 1993 por varios profesores de la Universidad de Delft, este proyecto fue analizado por analogía con las técnicas de montaje empleadas en el teatro y el cine. Según sus autores, esta técnica permite presentar (y representar) un mundo fragmentado que adquiere sentido gracias a la diferencia entre las partes, pues el significado surge del contraste cuando la contigüidad es capaz de dar, como en los montajes de Eisenstein, un *"nuevo sentido dramático a unos personajes de la vida diaria que, en principio, parecen bastante aislados e irrelevantes"*[3].

Una interpretación ligera de esta analogía podría terminar aquí o quizás, ampliarse hasta considerar otros fenómenos comparables, como las revistas ilustradas, el comic, el arte "pop", la televisión o el collage. En tal caso, bastaría considerar el montaje un modo de representación contemporáneo surgido de la técnica y la transformación del mundo en "sociedad del espectáculo". Pero quedaría la duda: ¿hay algo detrás del montaje?

Es cierto que el montaje parece una estrategia de representación especialmente adecuada al momento actual, sin embargo, aquí se va a considerar la posibilidad de que sea un modo de representación atemporal que permite al hombre hacer significativa la discontinuidad. Entonces, el dibujo mencionado podría relacionarse con otras obras de la antigüedad donde las partes, superpuestas en estratos diferentes, resultan significativas por simple contigüidad, por ejemplo, con los relieves y estelas del arte asirio o con las pinturas murales y relieves con que los antiguos egipcios decoraban sus templos. (I).

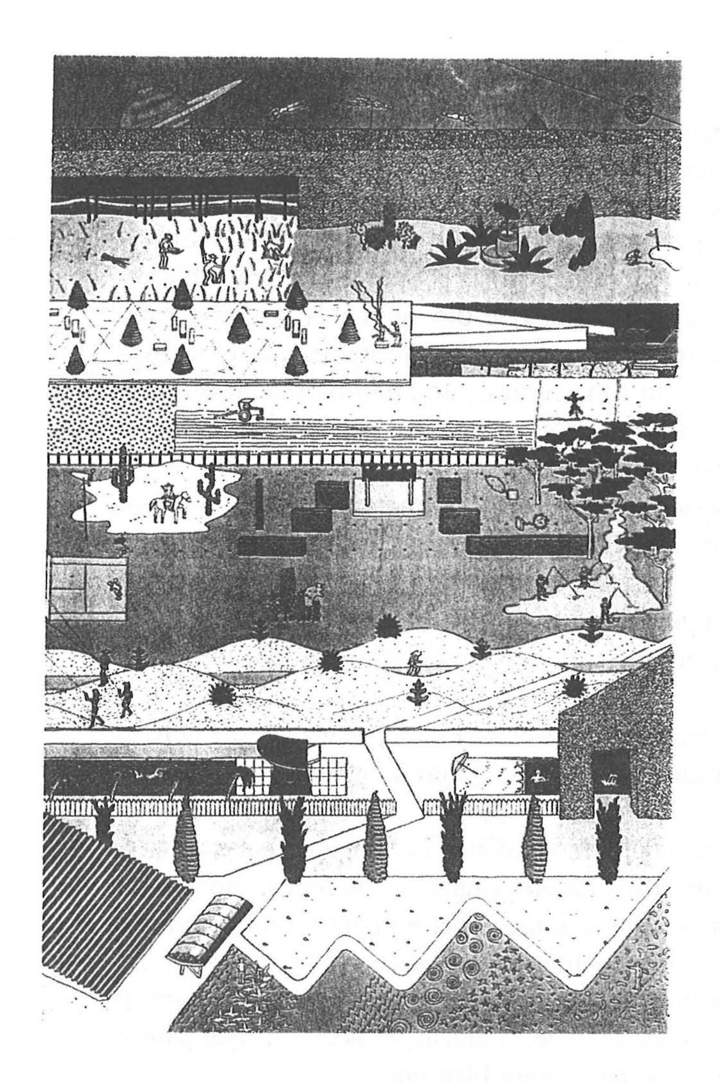
Esta comparación, aunque superficial en apariencia, podría ofrecer datos relevantes para recuperar el sentido del arte como manifestación de una "tekne" que fuerza al hombre a "producir", para desvelar un orden natural del que él mismo participa; a producir, en este caso, formas donde la simultaneidad y el contraste se impongan a la linealidad y causalidad temporal de los acontecimientos.

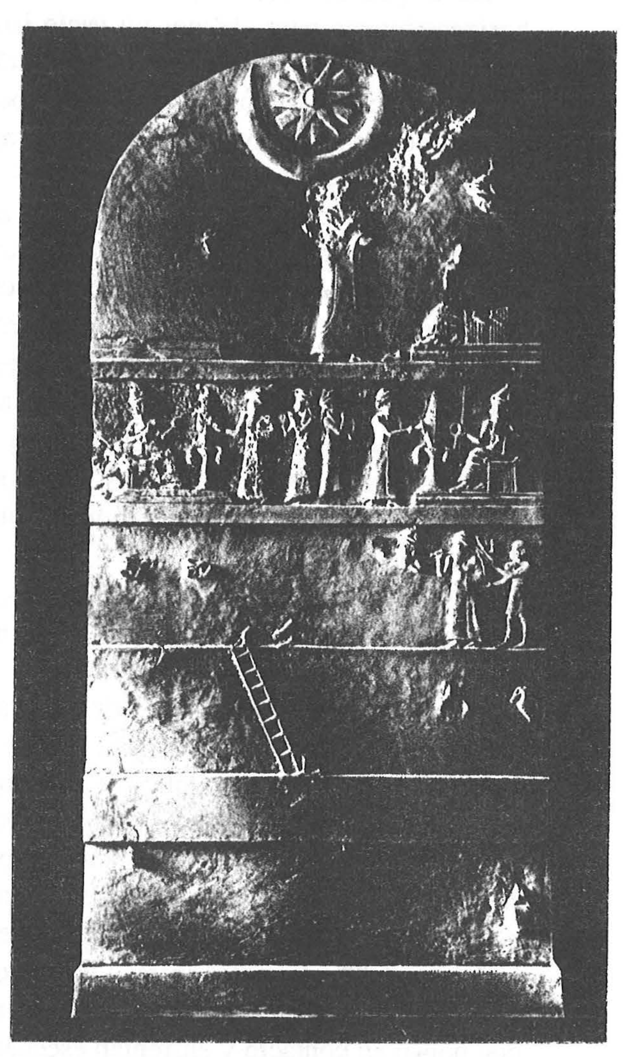
Aceptar esta interpretación implica, por un lado, una devaluación del tiempo rectilíneo y la causalidad, para rehabilitar el tiempo cíclico y aquella "restauración periódica de todas las cosas" que Heráclito denominó "palingénesis" y Nietzsche, "eterno retorno de lo mismo". En otras palabras, la reafirmación de que el antes y el después, como las interpretaciones sincrónica y diacrónica del mundo, son maneras de aludir a los fenómenos, artificios del lenguaje o expresiones simbólicas o metafóricas.

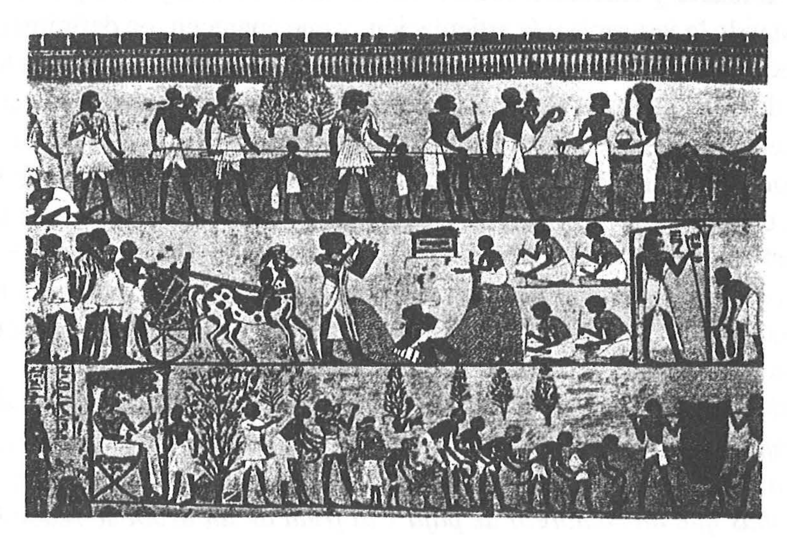
Por otro, implica también cierto menosprecio del artista como individualidad «creadora» y autónoma, para considerarlo un "medium" entre la consciencia y el fundamento inconsciente de la misma consciencia, lo que, por otra parte, remite al idealismo trascendental de Schelling y a una filosofía del arte que anuncia la salida del artista de los estrechos límites del entendimiento y el concepto para, una vez creada su obra, "dar gracias a aquella potencia propicia que lo ha dirigido inconscientemente en su trabajo", es decir, a la inteligencia productora que los antiguos griegos denominaron "Nous poietikos". Este fue el caso de los surrealistas[4] y otros artistas de vanguardia[5] cuando trabajaban al servicio de una "razón" exterior que les forzaba a tomar determinadas decisiones y a seguir un proceso hacia la abstracción, análogo quizás, al que realizaron los artistas primitivos para hacer expresivas, y vivas, sus obras.

El "inspirado", entonces, no inventa sino revela. Su obra es re-creación y, por tanto, un mecanismo de significación inagotable que no se puede reducir a la simple intención del sujeto que la produce.

Dos proyectos recientes muy vinculados entre sí, el Hotel y Palacio de Congresos en Agadir, realizado por Rem Koolhaas y Winy Maas en 1990, y el Pabellón de Holanda para la Exposición Universal de Hannover, construido por el equipo M(aas)VRDV en el año 2000, demuestran que la técnica de montaje utilizada en el proyecto para la Villette ha seguido utilizándose con éxito, al menos de público, por los arquitectos holandeses. (II).







I

- Dibujo de Alex Wall presentado con OMA al concurso para el Parque de la Villette en París. 1982.
- Bajorrelieve sumerio: estela de Ur Nammu (incompleta). Siglo XXII a. C.
- Frescos de la tumba de Nakht reproduciendo temas bucólicos del antiguo Imperio. XVIII dinastía. Necrópolis tebana.

En el primer caso se partió de una configuración prismática simple que se excavó horizontalmente para obtener un vacío irregular cóncavo-convexo que convierte el objeto en una especie de «sandwich» mal cortado. Este tratamiento del prisma "puro", que recuerda la "composición 4" de Le Corbusier, aunque alterando el sentido del vaciado, permitió organizar el proyecto en varias capas "montadas" unas sobre otras: en la cubierta, el hotel, organizado a partir de una retícula estructural que dio sentido a la disposición libre y azarosa de los vacíos-patio de los apartamentos; inmediatamente debajo, el apartamento real, un club nocturno y un casino; en la zona central, un amplio espacio fluido y con carácter topográfico, que sirve de acceso y conexión entre zonas; en la base, las salas de conferencias, de exposiciones y los servicios.

Este edificio parece una traslación al espacio del esquema bidimensional de la Villette, pero también, un juego ingenioso donde, además de alterar algunas leyes de la arquitectura de Le Corbusier, como la "planta libre" y su "cuarta composición", se superponen literalmente formas, usos y significados, por ejemplo, al incorporar formas oblicuas a la retícula ortogonal de la cubierta y al «montar» un bosque artificial de columnas sobre un suelo-desierto ondulante.

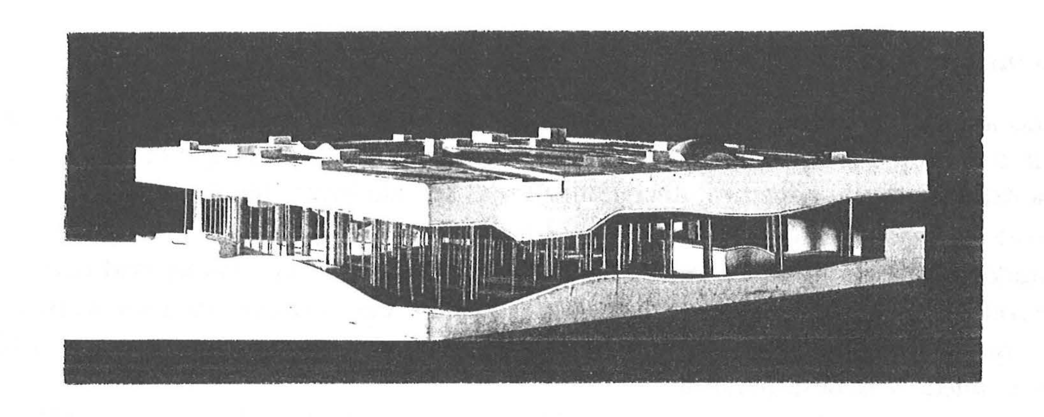
El otro proyecto, el Pabellón Holandés, también se inscribe en un prisma simple pero el montaje de sus «pisos» se presenta como producto del azar en tanto, al menos virtualmente, estos estratos podrían intercambiarse.

El hecho de que a cada nivel de este "sandwich" monumental corresponda un escenario natural determinado (lago con isla, bosque de falsos árboles, lugar de las flores, montículos y dunas, etc) resulta anecdótico si se compara con la imagen del conjunto: un montaje de varios escenarios superpuestos que se ignoran absolutamente. Las peregrinas razones que sus autores han dado de este objeto tampoco parecen relevantes y es posible que lo más significativo de este azaroso amontonamiento sea lo que no dice, o quizás, el hecho de que parece querer decir (o caricaturizar) algo, aunque no sepamos muy bien qué.

Las analogías formales entre el Pabellón de Holanda, el proyecto de Agadir y la Villete no ayudan mucho ya que es obvio que estos proyectos parten de un marco formal bien definido, que ponen en contacto y enfrentan escenarios de diferente uso y configuración, que juegan con el azar evitando la jerarquía y la articulación, y que aparecen, en definitiva, como escenarios amontonados que presentan un mundo fragmentado y azaroso, donde los lugares particulares, a pesar de estar inscritos en un marco simple, provocan encuentros casuales.

Ya se ha señalado que estas características sólo parecen representar el mundo que se vive como montaje de situaciones inconexas y sin peso, el mundo del cine y las televisiones, el de las exposiciones universales y ferias variadas, el de los parques temáticos y las grandes superficies comerciales. Pero también, el mundo fragmentado de los viajes en avión y el turismo de entretenimiento, el de las navegaciones por Internet y los saltos hacia mundos virtuales. En definitiva, el mismo mundo de prodigios que descubriera Walter Benjamin alrededor del ratón Mickey, donde las gentes, *"fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día, vislumbran su meta vital como un lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios»* y donde *«aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta de un árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo"*[6].

Pero si en lugar de atender a estas obras como creaciones de artistas aislados deseosos de innovar, lo hacemos como productos de la "tekne", es posible que nos presenten aquello que se resisten a desvelar, es decir, lo que tienen de original y comparten con otras producciones artísticas originales. En tal caso, podrían representar, además, el "gran teatro del mundo", el lugar donde, desde el origen, se representa el drama del hombre.



II
- Rem Koolhaas. Maqueta y secciones del Hotel y Palacio de Congresos en Agadir. 1990.
- MVRDV. Sección del Pabellón Holandés para la Exposición Universal de Hannover. 2000.

El mundo del montaje

Más allá de los análisis y predicciones de "apocalípticos", como Debord, Baudrillard, Virilio o el propio Eco, o "integrados" como MacLuhan, es posible que la sociedad moderna del espectáculo contenga, aunque oculto, el sentido invariable del mundo.

Desde los años 30, los estudiosos de los fenómenos que caracterizan el siglo XX han analizado, con gran ingenio a veces, los signos que muestran una humanidad que se ha convertido en espectáculo de sí misma, aprovechando, casi siempre, para pronosticar un futuro que se proyecta, bien desde una posición confiada, en unos pocos casos, o bien desde el miedo y la desesperanza.

Pero unos pocos, sin embargo, han intuido que un mundo de imágenes es también una manifestación natural del espíritu.

Se ha citado a Walter Benjamin, que en el año 1933 explicaba que la pobreza de experiencias del hombre moderno, además de producir simulaciones de experiencias y sueño (o "mundos de ensueño" como el mundo Disney), puede actuar positivamente cuando el hombre asume su pobreza para convertirse de nuevo en una especie de nuevo "bárbaro", obligado a "pasárselas con poco", a comenzar desde el principio, como hicieran, según Benjamin, los artistas de vanguardia más originales.

Poco después, en el año 1938, Martin Heidegger explicaba que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna[7]. La transformación progresiva del hombre en sujeto y del mundo en imagen (y objeto) hace sitio a una técnica que construye calculadoramente el mundo para que éste pueda asegurarse como puro querer incondicionado. Entonces, *"no es lo americano lo que nos amenaza hoy en primer lugar, ya que la esencia inexperimentada de la técnica ya amenazaba a nuestros antepasados y a sus cosas".*

Según Heidegger, ninguna época se deja relegar por el poder de una negación; la negación sólo elimina al negador ya que el hombre *"no puede abandonar por sus propias fuerzas el destino de su esencia moderna, ni tampoco puede quebrarlo por medio de un acto de autoridad".* Pero, Heidegger también advertía, años después: *"donde está el peligro crece también lo salvador"*[8].

Los analistas de los fenómenos que caracterizan el mundo moderno insisten en presentarnos, con razón, una realidad saturada de imágenes inconexas; una realidad donde la información es a la vez abrumadora y nula, y donde los acontecimientos mediatizados pugnan por existir autónomamente como puro espectáculo, haciendo que el sentido de totalidad y los significados pierdan su fuerza original. Pero, a la vez, algunos estudios sobre el arte moderno han ido poniendo de manifiesto que las difíciles obras realizadas por las vanguardias no eran tan innovadoras como se creía, que el arte abstracto moderno no era el capricho de unos cuantos iluminados y que la abstracción tenía sentido como manifestación colectiva. De hecho, la relación entre el arte primitivo y el arte abstracto moderno es hoy incuestionable, aceptándose, en general, que el "afán de abstracción", tal y como fue definido por Worringer, no surge con el hombre moderno, como vulgarmente se cree, sino que acompaña al hombre desde su origen para forzarle a desvelar, poéticamente, el mundo en que vive.

Los estudios de Giedion sobre los comienzos del arte, los de Rudolf Arnheim sobre la psicología de la visión creadora, los de Rosalind E. Krauss sobre la "originalidad" de la vanguardia, y muchos otros, apuntan en esta dirección. Pero también podemos atender a los trabajos de Claude Lévi-Strauss.

En un estudio encargado por la UNESCO[9], este antropólogo llegó a la conclusión de que la revolución neolítica y la industrial, a pesar de las diferentes técnicas que las caracterizan y los milenios que las separan, se encuentran tan próximas en la evolución del hombre que deben ser consideradas una sola revolución. Los avances del neolítico serían, entonces, el capital técnico inicial que, después de un breve período de pruebas en el que la humanidad no habría dejado de jugar al azar con distintas posibilidades, logró orientarse de nuevo en una sola dirección. Por lo tanto, sostenía el antropólogo, *"habría que mostrarse prudente antes de afirmar que esta revolución está destinada a cambiar el sentido".*

Además, *"la aparición de los mismos cambios tecnológicos en territorios tan vastos y en regiones tan separadas, demuestran claramente que no se deben al genio de una raza o cultura, sino a condiciones tan generales que se sitúan fuera de la consciencia de los hombres"*[10].

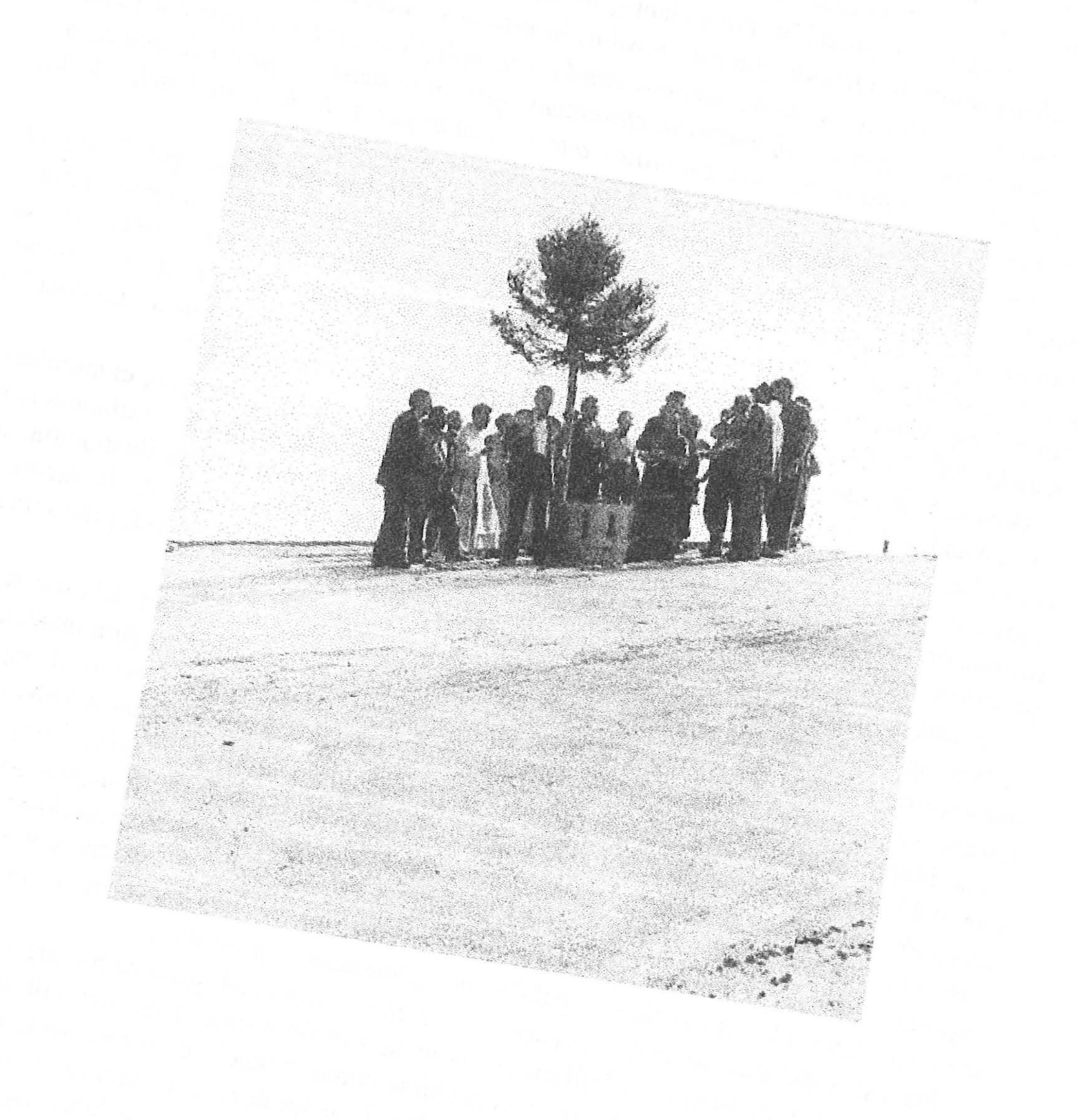
No se trata, sin embargo, de confiar en una visión optimista del mundo guiado por el instinto y el arte. El fracaso de Eros en el mundo contemporáneo, anunciado por Freud y Marcuse hace varias décadas, se sigue poniendo de manifiesto en la falta de satisfacción en la vida y en el aumento del valor de las vivencias que representan el bienestar. La "sociedad del espectáculo", que se vive y representa a sí misma como paraíso (sea "nirvana" o "estado del bienestar"), parece estar dominada por el instinto de muerte[11].

Pero la forma de regresión que hoy adjudicamos a la cultura de la imagen, el simulacro y la virtualidad, podría también interpretarse como una protesta contra la insuficiencia de la civilización; contra el hecho de que hoy, a pesar de los esfuerzos de la ilustración, los logros de la técnica y las maravillas anunciadas por los nuevos mitos de la razón, la revolución industrial, la comunista o la informática, siga prevaleciendo el esfuerzo sobre la gratificación[12].

Quizás la moderna sociedad del espectáculo, al igual que otras sociedades del espectáculo de la antigüedad, sólo sea una huida hacia adelante. Una reacción colectiva para mantener la autoestima, evitar el desaliento y aplazar la humillación, es decir, para revivir el mito del paraíso sin necesidad de hacer frente al fracaso. Por eso, no parece extrañar a nadie que la vieja diferencia aristotélica entre la "phisis" (o producción natural) y la "tekne" (o producción del hombre), a pesar de haber sido indirectamente abolida por Darwin en su teoría de la evolución natural, se mantenga hoy ingenuamente viva entre los nuevos "creadores", sean estos peluqueros, modistos, diseñadores, artistas o arquitectos. No extraña tampoco que hayamos olvidado al hombre como cifra del Universo, microcosmos y Razón o, más poéticamente expresado, como signo y palabra que pronuncia la naturaleza.

Pero si realizamos un esfuerzo para superar la convencional diferencia entre naturaleza y técnica, para considerar lo artificial (y la misma razón humana) un modo de lo natural, es posible que el arte pueda volver a concebirse como "tekne", es decir, como manifestación sensible de las fuerzas que actúan sobre la naturaleza o la cíclica recreación del "instinto cósmico", tal y como se planteó en el idealismo naturalista de Schelling y Semper.

Entonces, al re-producir el orden del universo, la obra poética del hombre se transformaría en "recorte" ("temenos" y templo) que abre el mundo a la acción y la con-templación, a pesar de que hoy se oculte, según Heidegger, *"en lo tectónico de la arquitectura y aún más, en lo tectónico de la técnica de los motores"*[13]. Sería el mundo-templo (y el tempus-fiesta) que hace del encuentro un acontecimiento significativo y del contraste (y el límite), un modo fundamental de aumentar la consciencia y el sentido de habitar.



LA POÉTICA DEL MONTAJE

Cuando Ch. Norbert Schulz citaba a Heidegger, *"el lenguaje es la morada del ser"*, debía aclarar que, *"la concepción heideggeriana del lenguaje difiere sustancialmente de la concepción de la semiología corriente, que considera el lenguaje un sistema de signos convencionales o código. Esta teoría priva al lenguaje de cualquier fundamento existencial y lo reduce a una estructura arbitraria y culturalmente determinada, adecuada para la comunicación pero no para la revelación"*[14].

La intención de Schulz era proponer un paralelismo con la arquitectura: si el discurso es la verdad *"puesta en palabras"*, la arquitectura deberá ser la verdad *"puesta en materia"*. El hombre, mediante el lenguaje y la arquitectura, es capaz de crear imágenes que ponen de manifiesto la esencia profunda del mundo en que vive. Para que esto ocurra la forma construida debe estar dotada de *"cualidad figurativa"*. Pero la cualidad figurativa no es el producto de invenciones arbitrarias; debe ser la consecuencia necesaria de la puesta en contacto entre la tierra y el cielo: *"la forma construida queda cualificada como figura en cuanto trata de poner en relación la tierra y el cielo"*.

Los argumentos de Schulz, resumidos, son los siguientes: para el hombre, la relación entre la tierra y el cielo se traduce en tres niveles existenciales: nacimiento, acciones y trascendencia. El edificio, entonces, será la materialización de estos tres niveles y expresará, a través de las articulaciones correspondientes, las crisis que se produzcan al pasar de un nivel a otro. El ejemplo más claro es el esquema tripartito clasicista.

Según este modelo, la planta de acceso deberá resolver simultáneamente dos papeles aparentemente contradictorios: el primero, expresar la solidez terrena como fundamento de la acción humana, el segundo, constituirse en el nivel de acceso y comunicación entre el mundo exterior y el interior. En este sentido, la masividad y almohadillado del zócalo, "obra de la naturaleza", así como el vaciado que configura el acceso, se entienden como signos que expresan el lugar de iniciación a las actividades del hombre. (Las referencias a la montaña y la cueva como lugares relacionados con el origen y la trascendencia son suficientemente explícitas).

La "planta noble", por su parte, materializa el nivel del encuentro humano y lo expresa al exterior mediante columnas o pilastras. La configuración vertical de estos elementos, así como su articulación en tres partes diferenciadas, revelan su carácter antropomórfico. En este sentido, los frontones que rematan las ventanas, al compartir las fachadas con columnas o pilastras, tienen la misión de expresar cobijo.

Por último, el elemento de remate y cubierta del edificio, expresaría el tipo de relación que el hombre pretende establecer con lo elevado.

Pero Schulz fuerza algo más sus argumentos. Y como la "cualidad figurativa" no puede ser el producto de invenciones arbitrarias, sino la representación de una relación entre la tierra y el cielo, entre el mundo material y el espiritual, propone cuatro tipos de configuraciones diferentes[15]:

En la primera, la forma construida se encuentra claramente delimitada, tanto hacia el cielo como hacia la tierra. Aquí nos encontramos de nuevo con ejemplo del zócalo y la cornisa de la solución clasicista.

El segundo caso presenta una forma terminada libremente hacia el cielo y hacia la tierra: los elementos articuladores superior e inferior no se materializan claramente como tales; sería el caso de los edificios medievales, castillos o catedrales, o el de algunos edificios orgánicos modernos.

El tercer caso lo constituyen edificios con una base claramente definida y una terminación libre hacia el cielo. Schulz propone como ejemplo la obra de Jörn Utzon, pero podía aplicarse, con más propiedad, a la mayor parte de los castillos franceses construidos en los siglos XV y XVI.

En el último caso, el edificio presentaría una forma libre hacia el terreno, pero con un remate superior simple y claro. El "clasicismo romántico" o clasicismo nórdico, al decir de Schulz, proporcionan buenos ejemplos.

Montajes del Renacimiento

Durante el «Cuatrocientos» italiano, la edificación comenzó a adquirir un papel fundamental para expresar y hacer inmediatamente comprensible una idea coherente del Universo. El hombre del primer Renacimiento, además, empezaba a considerarse con suficientes fuerzas como para proyectar esta coherencia hacia adelante, pues era capaz, tanto de prever y controlar los resultados de esta "proyección", como de dotarla de significado. Este fue el caso de Filarete.

Entre los años 1460 y 1464, Filarete dio a conocer sus propuestas para los edificios civiles de varias ciudades ideales y todas ellas intentaban expresar, a través de su forma, el orden y los valores que adjudicaba a la ciudad ideal. Todas tenían un cierto carácter simbólico que contribuía a distanciarlas de la realidad arquitectónica anterior.

Dos de los edificios civiles descritos por Filarate son especialmente significativos: la "Casa del Vicio y la Virtud" y el "Palacio-Jardín" en las afueras de la ciudad de Plusiapolis. (III y IV).

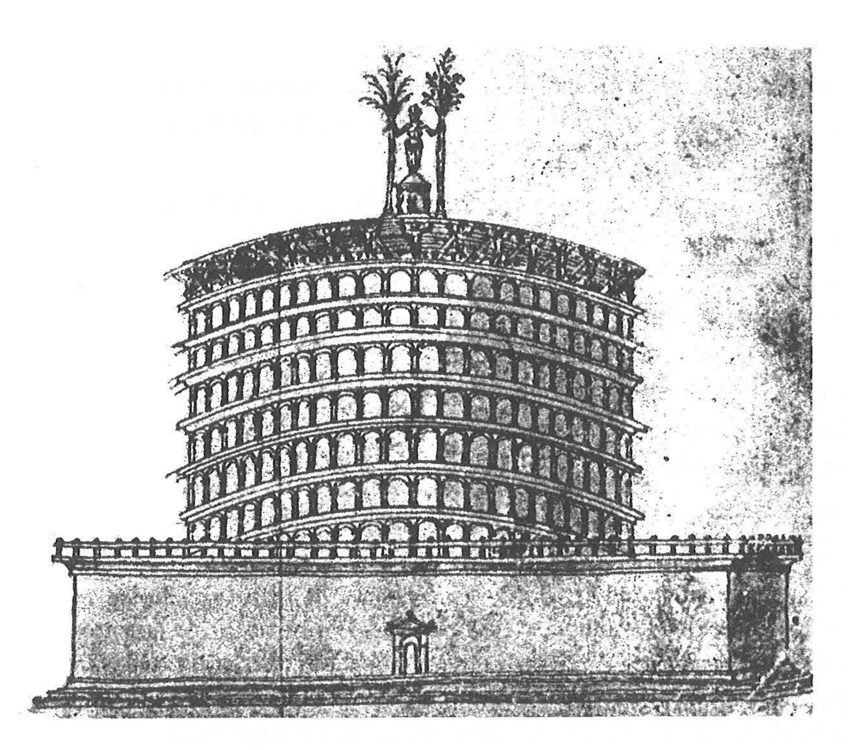
Respecto al primero decía lo siguiente: *"Ahora diré cómo he imaginado la forma del edificio, aunque antes lo haya dibujado como si fuera una montaña, pero como hay que hacerlo de manera que se pueda utilizar, es preciso cambiar la forma y adaptar el edificio a nuestro propósito"*[16].

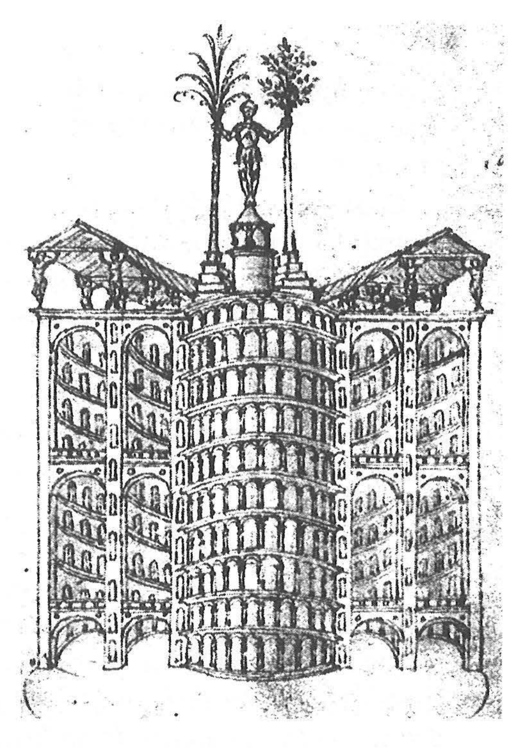
El dibujo que corresponde a esta descripción es de planta circular y conserva el carácter de montaña al configurarse mediante la superposición de estratos, *"cuasi come a dire il Coliseo"*; unos estratos que se apoyan en un gran zócalo ciego con una pequeña entrada situada en el centro y que se rematan, en la cubierta, con una alegoría de la virtud.

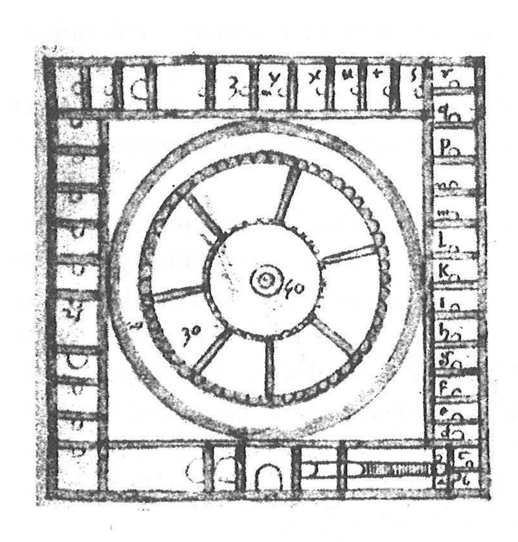
Tanto el edificio *"montaña altissima"*[17] como la alegoría de su cubierta pueden interpretarse como la *"puesta en figura"* de un proceso que va desde lo material a lo espiritual, desde lo más sólido a lo más ligero. En estas representaciones, como en el conjunto que se obtiene de su superposición, la transición entre la tierra y el cielo se realiza según los tres niveles ya mencionados. En el caso de la alegoría, por ejemplo, la iniciación o nacimiento del hombre son representados por las montañas y la fuente, sus acciones y desarrollo, por la figura de la armadura, y su trascendencia, por los árboles que la equilibran en lo alto.

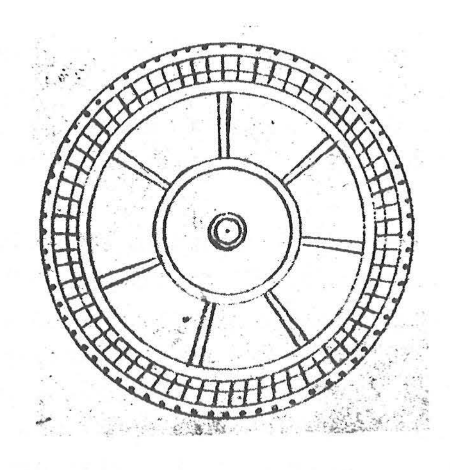
A diferencia de la "Casa del Vicio y la Virtud", el "Palacio-jardín" no era una edificación aislada, sino que se encontraba sobre una isla y en el centro de una composición más amplia que se configuraba como un gran jardín-laberinto de matriz cuadrada. En la isla irregular, el Palacio volvía a recuperar el orden geométrico del conjunto al que pertenecía.

El carácter alegórico de cada elemento estaba reforzado por su situación en una composición fuertemente jerarquizada: el laberinto de matriz cuadrada -océano cósmico- rodeaba al mundo conocido; el mundo conocido, representado por la isla de perímetro irregular, incorporaba en su centro la obra del hombre, el "Palacio-Jardín" y todo el conjunto se











III
- Filarete. "Casa del Vicio y la Virtud". Alzado, sección, plantas y "alegoría de la Virtud". (De "Trattato di Architettura". 1460-64. Tav. 106, 108 y 110).

encontraba organizado a partir de una estructura regular que procedía de la división de un cuadrado en nueve cuadrantes iguales. El número tres era la "cifra" que daba sentido al proyecto.

Cada elemento de esta singular composición parecía un eco de los demás. La torre central del Palacio, por ejemplo, al ser el cuadrado central de una composición de tres por tres módulos iguales, se correspondía con la posición central que ocupaba el Palacio en el conjunto. De esta manera, se convertía así en el remate de una pirámide idealizada, gobernada por el número tres.

Por otro lado, las plantas de estos proyectos pueden interpretarse como auténticos "mandalas", al menos, en el sentido que dio Jung a este término: una serie de figuras, redondas o cuadradas, dispuestas concéntricamente e inscritas en un cuadrado.

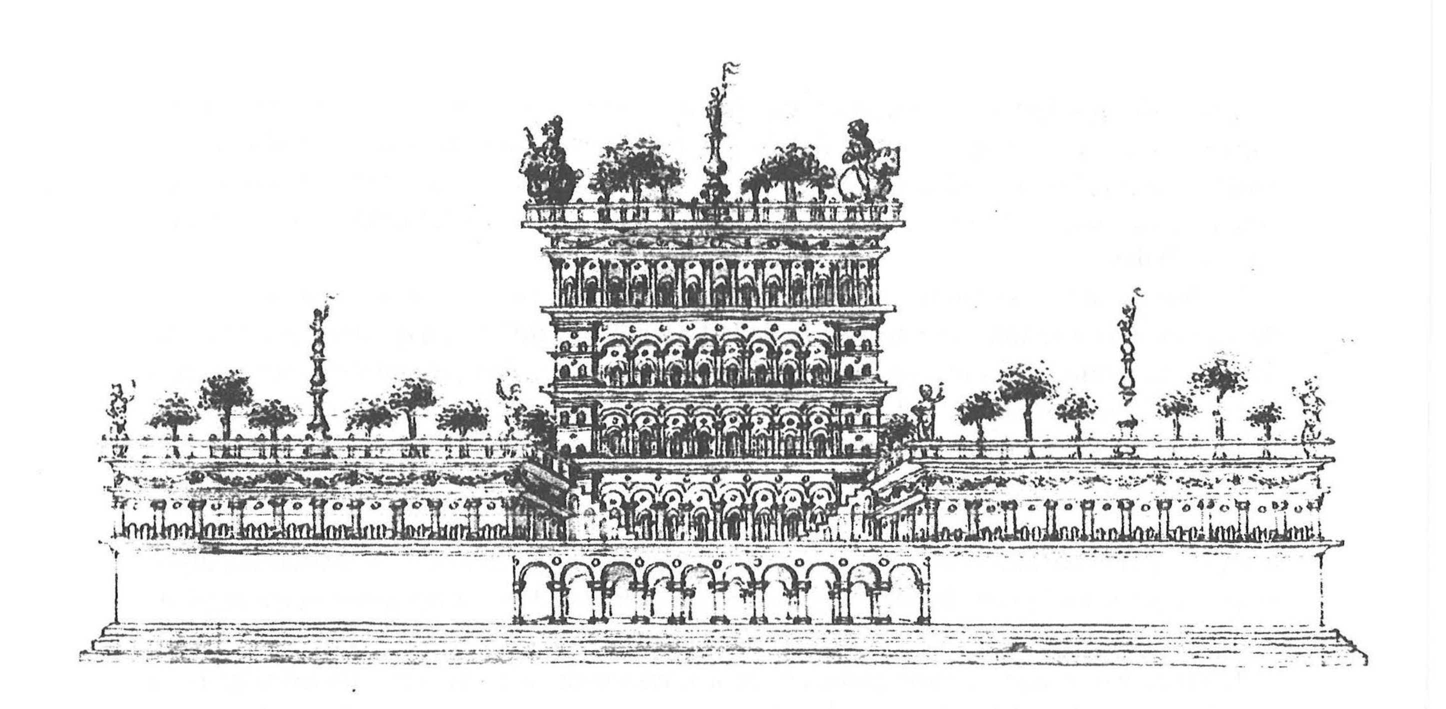
Según Jung, el "mandala" debe interpretarse como *"una imagen mental que se construía mediante la imaginación, no existiendo nunca dos iguales"*[18]. En todas las culturas, afirmaba Jung, encontramos "mandalas" siendo particularmente abundantes en el medievo europeo. Psicológicamente, el "mandala" es una representación simbólica de la totalidad psíquica; *"constituye un símbolo de conjunción, es decir, un símbolo que representa los sistemas parciales de la psique integrados en el "si mismo", en un plano superior, trascendente, en otras palabras, la unificación de los diferentes pares de contrarios en una síntesis superior".*

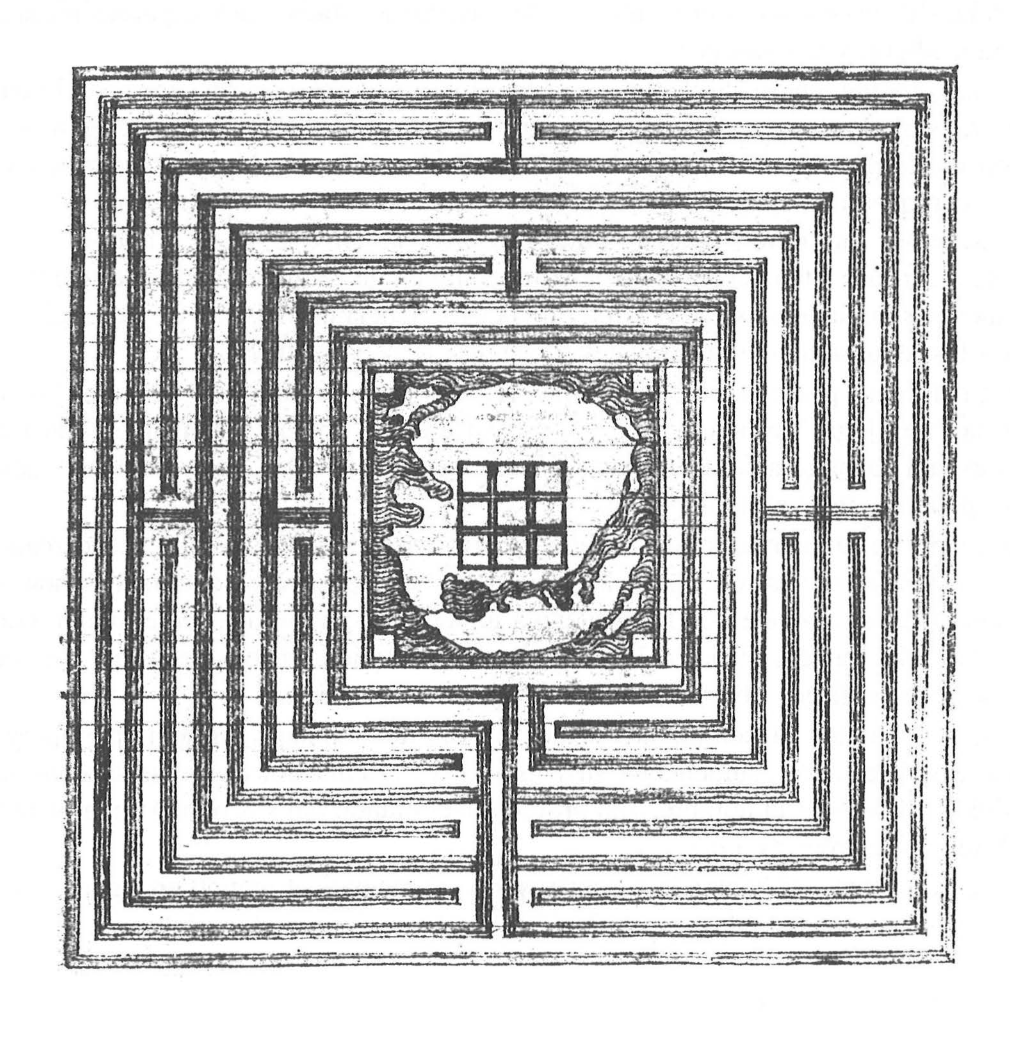
"El mandala representa la "imago mundi", siendo sobre todo un instrumento de iniciación que ayuda al neófito a encontrar su propio centro". No es extraño que todos los "mandalas" budistas se estructuren a partir de un elemento central que integra varias formas circulares y cuadradas, o que algunos, además, incorporen laberintos geometrizados de planta cuadrada o circular[19].

El "Palacio-Jardín", al igual que la "Casa del Vicio y la Virtud", proponía la superposición material de formas y significados, para convertirse en un "amontonamiento" piramidal ordenado jerarquicamente según distintos niveles. Era un montaje que se iniciaba con el laberinto cósmico, se continuaba en el hombre y sus construcciones, y se remataba, en las cubiertas, con elementos vegetales ajenos a la edificación. El cuerpo del Palacio, que volvía a apoyarse sobre un gran zócalo masivo, rodeado en este caso de una inútil escalinata perimetral, se remataba por árboles plantados en las cubiertas y estos árboles, organizados en grupos de tres con uno más alto en el centro, abrían el edificio hacia el cielo, señalando la necesaria relación del hombre con una realidad superior.

Desde el punto de vista compositivo el orden y el azar coexistían revelando, por analogía, el mundo real. La pirámide regular sobre la que se apoyaba la "Virtud", por ejemplo, estaba rodeada de montículos irregulares, la irregular isla-mundo estaba enmarcada por el laberinto geométrico y los grupos de árboles de la cubierta tenían una configuración simétrica y piramidal.

Pero lo más significativo, en lo que respecta a la integración de estructuras ordenadas y estructuras irregulares, era que la rigurosa base geométrica de las edificaciones se veía fuertemente alterada al enfrentarse a la realidad, tan extraña y ajena, que proponían los árboles en la cubierta. La superposición «contra natura» de elementos vegetales a la fabrica era un montaje significativo que también tenía una finalidad deshabituadora -y regeneradora-, pues favorecía una nueva consciencia del lugar y de la relación del hombre con lo que le trasciende. Los árboles en la cubierta sugieren que el Palacio, a pesar de ser un producto artificial, formaba parte de la naturaleza; en concreto, de la naturaleza de los signos.





IV

- Filarete. "Palacio-Jardín". Alzado del Palacio y planta del conjunto con el Palacio en el centro. (De "Trattato di Architettura. 1460-64. Tav. 92 y 93).

Unas décadas después, la arquitectura civil en Francia e Inglaterra comenzó a sufrir las consecuencias de la aceptación parcial de los modelos italianos pues importando los elementos decorativos y modos constructivos del norte de Italia se pretendía solucionar, en ambos países, el problema de "falta de actualidad" que afectaba a sus principales construcciones civiles.

El desfase que existía entre las dos culturas arquitectónicas, no favorecía la asimilación de las novedades ya que, mientras en Italia la forma de la edificación quedaba determinada desde el proyecto, en Francia e Inglaterra, las arraigadas tradiciones constructivas seguían siendo un obstáculo al control general de la forma edificada. En el norte de Europa, los continuos ajustes y cambios que se realizaban durante la ejecución de la obra hacían imposible prever el resultado final.

El acercamiento entre actitudes tan diferentes dio lugar a una extraña situación: los modelos y modos italianos, extraídos artificialmente de su contexto, acabaron superponiéndose a las tradiciones locales, a pesar de que éstas se encontraban fuertemente arraigadas.

El resultado de aquella superposición fue la creación de una serie de edificios singulares que siguen siendo calificados por historiadores y arquitectos como *"extrañamente modernos"*. Desde su composición, todos aquellos edificios fueron capaces de expresar las consecuencias del forzado encuentro entre las dos principales tradiciones arquitectónicas europeas: la medieval y la clasicista.

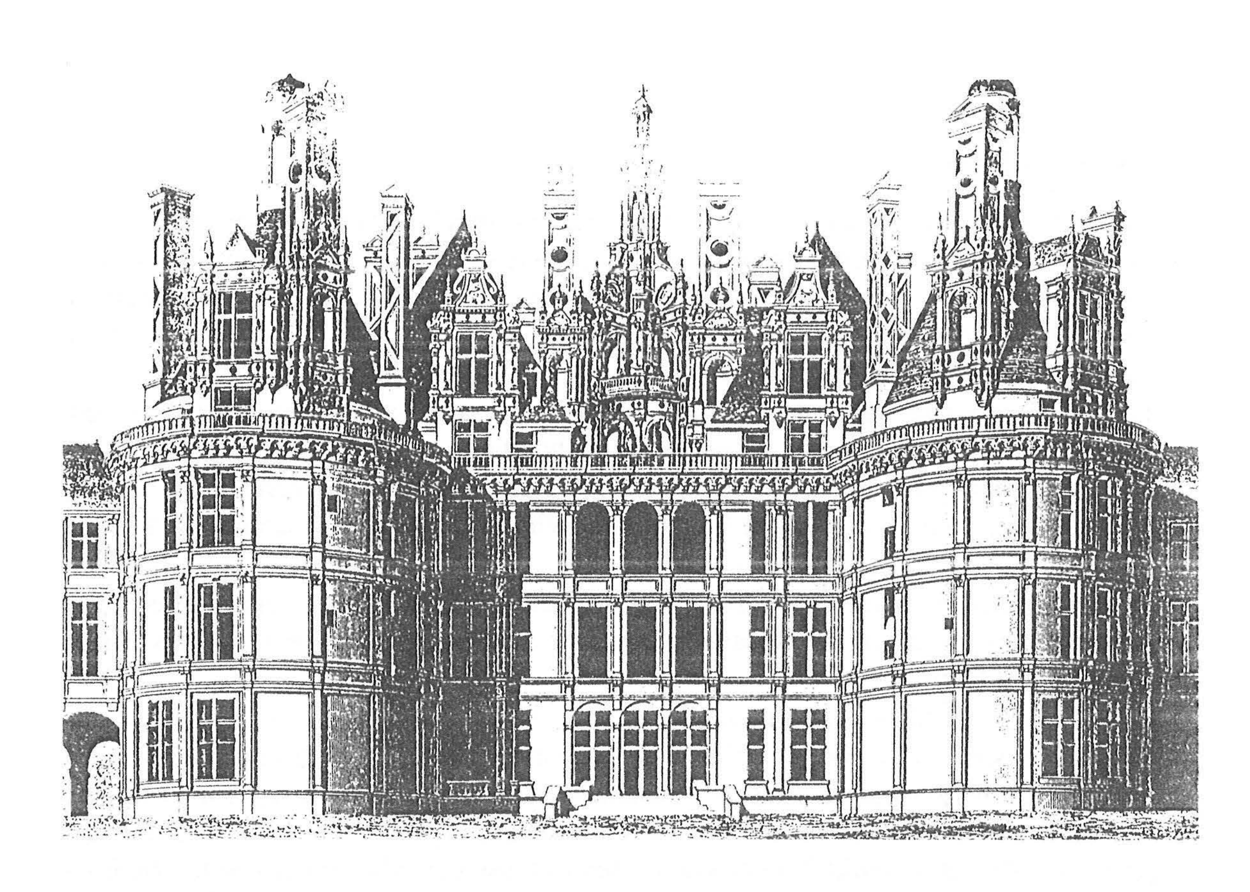
En las *"prodigy houses"* isabelinas y, antes, en las grandes construcciones de Francisco I°, el orden abstracto, que se concretaba en Italia en la articulación, modulación y rigor geométrico de plantas y alzados, se vio bruscamente alterado por la *"despreocupación formal"* con que las tradiciones constructivas locales acostumbraban a resolver los problemas utilitarios. Tanto en Wollaton como en Longleat, en Chambord como en Blois, el orden se incorporó a la irregularidad para integrarla en un conjunto único que seleccionaba las soluciones estructurales y de método de la experiencia clasicista y la adecuación de la forma a los requerimientos funcionales, de la experiencia medieval.

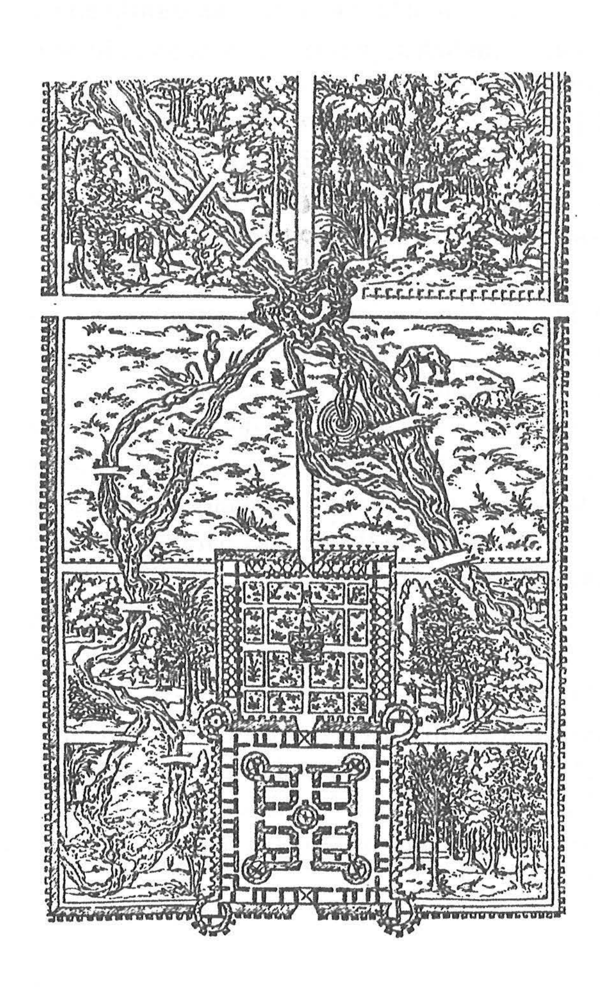
En Chambord, por ejemplo, las formas góticas sobre la cubierta plana del "donjon" construian un "lugar" al margen de la realidad, que se oponía violentamente al mundo conocido para transfigurarse en aquella "Ile fermé" del Amadís de Gaula, donde el "chevalier errant" podía re-crear el mundo. (V).

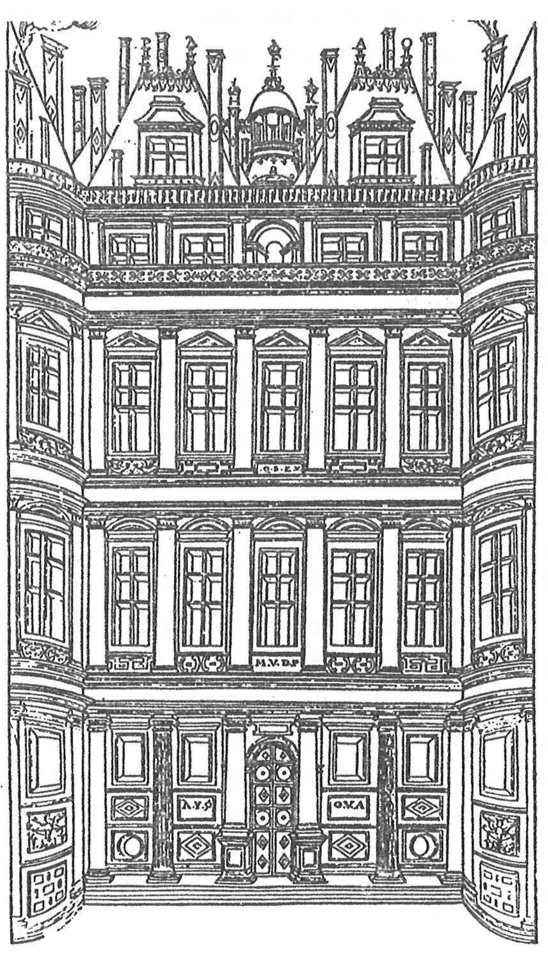
La visión de las cubiertas de Chambord suspendidas sobre los árboles cercanos al castillo y el paseo por las cubiertas del "donjon", son experiencias que todavía hoy transportan al visitante a un extraño lugar ajeno a lo cotidiano; a un lugar de ensueño, comparable a las cubiertas del "Palacio-Jardín", donde las realidades se superponen para configurar un gran "collage" abierto al sentido y, por tanto, habitable.

Es posible que los encuentros que resultaron de estos montajes sirvieran para proyectar al hombre hacia adelante, aumentando su consciencia y orientando, seguramente a posteriori, su actividad. Entonces el hombre, ¿no proyectará el mundo (en sus obras) en la medida en que el mundo le proyecta a él?.

En otras palabras, si hablando o construyendo recreamos el mundo en signos, ¿porqué no admitir que los signos nos recrean?.







V
- "Donjon" del Castillo de Chambord dibujado por Jules Gailhbaud en 1865. (De "Monuments anciens et Modernes". Tomo 4).
- Castillo de la "Isla Cerrada" representado en la traducción del "Amadis de Gaula" encargada por Francisco I°. 1543. (De J. M. Pérouse de Montclos. "Historie de L'architecture Francaise". Pag 67).

Los montajes ilustrados

En los años inmediatos a la Revolución Francesa los objetos arquitectónicos volvieron a adquirir un valor significante comparable al que tuvieron en el "Cuatrocientos" italiano. *"L'esprit de raison"*, que pretendía cuestionar y poner en claro lo que permanecía en sombras siglos atrás, adjudicaba a la arquitectura la misión de crear una nueva conciencia moral que permitiera al hombre situarse en la sociedad ilustrada.

Las propuestas simbólicas de Filarete y la arquitectura de la Revolución tenían en común su implicación en la tarea de regenerar al hombre; de elevar al hombre sobre las antiguas convenciones y creencias, de manera que éste pudiera ser el dueño de su destino. El objeto arquitectónico volvía a ser la cifra que ponía de manifiesto el sentido del mundo.

Sin embargo, las formas y los significados no se podían inventar. Por esta razón, los arquitectos "revolucionarios" no tuvieron reparo en aceptar, reproduciendo a veces sin tregua, los modelos de la antigüedad, en especial, los monumentos relacionados con la trascendencia y la muerte.

Desde el año 1740, se había iniciado en Francia un movimiento que cuestionaba la tradición de enterrar a los muertos el las iglesias parroquiales. En un primer momento los argumentos que se manejaron estaban relacionados con la higiene urbana y con el respeto que se debían vivos y muertos; pero con la Revolución, el lugar dedicado a los muertos adquirió completa autonomía: los enterramientos y mausoleos, al conmemorar las víctimas de la Revolución, y por tanto la misma Revolución, se convirtieron en figuras significantes.

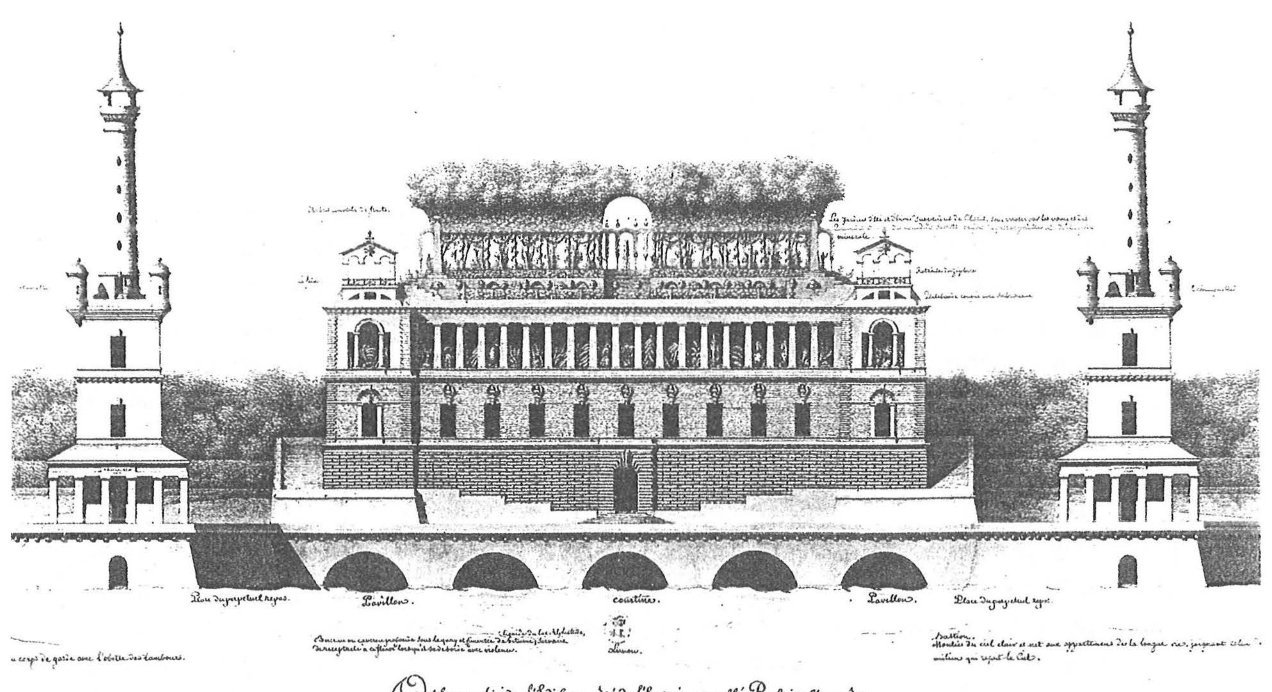
Los enterramientos se alejaron de las iglesias y ciudades, perdieron su contenido religioso convencional y recuperaron su condición primitiva de objetos significantes autónomos. De esta manera, tanto las pirámides, el Panteón y los mausoleos de los emperadores romanos, fueron aceptados como objetos situados más allá del tiempo y de las circunstancias concretas que los produjeron. De nuevo aparecieron las estructuras piramidales en estratos, los grandes zócalos ciegos -sólo perforados por el acceso- y los elementos vegetales superpuestos a la obra de fábrica.

Algunas residencias también aceptaron las formas y significados propios de los enterramientos. El "Palacio Campestre" dibujado por Jean Jacques Lequeu, por ejemplo, respondía a las mismas claves simbólicas que el "Palacio-Jardín" de Filarete. (VI).

Pero el esfuerzo dedicado por las nuevas autoridades a conseguir la deshabituación del ciudadano respecto a la realidad social y religiosa inmediatamente anterior, no sólo afectó a las nuevas construcciones. En algunas ocasiones se propusieron violentos cambios de usos y curiosos "collages", como en el caso de un proyecto de Brongniart para transformar la catedral de Burdeos en un escenario "revolucionario".

La propuesta de Brongniart cegaba la portada del templo y añadía, en el interior, una montaña ajardinada con su cueva y fuente correspondiente. Esta montaña interior, que debía convertirse en el escenario para una gran "Fiesta de la Libertad y la Razón", obligaba a invertir el sentido tradicional del recorrido hacia el altar. Era, de hecho, un nuevo altar a los pies, que obstruia el acceso y forzaba al visitante a entrar en el templo por el lado opuesto al habitual, a través de un arco de triunfo superpuesto a la cabecera.

Era, en resumen, una profanación ritual, proyectada para imponer los nuevos significados y "dar la vuelta" al sentido del mundo. (VI).



VI

- Jean Jacques Lequeu. "Palacio Campestre". De "Architecture civile". Fig. 171. 1792.
- Alexander-Theodore Brongniart. "Proyecto de montaña en el interior de la Catedral de Saint-André en Burdeos para la Fiesta de la Libertad y la Razón". 1793.
- Montaña levantada el día del "Ser Supremo". Inscripción al pie: *"Del natural por Michel. Croquis de la montaña elevada en el Campo de Marte durante la Revolución. Yo estaba allí y garantizo la exactitud del croquis".*

MONTAJE Y TÉCNICA DE COLLAGE:
De la Ilustración a Le Corbusier

"¿Qué es falso y qué es verdadero, qué es antiguo y qué es de hoy? y precisamente por esta incapacidad por encontrar una réplica a tan agradable dilema, finalmente, nos vemos obligados a identificar el problema de la presencia compleja en términos de collage".

"La utopía, ya sea platónica o marxista, ha sido concebida como el "eje del mundo" o el "eje de la historia"; pero si de esta forma ha actuado como una agregación de ideas completamente mitificadas, tradicionalistas y acríticas, si su existencia ha sido poéticamente necesaria y políticamente deplorable, entonces es posible afirmar la idea de que la técnica del collage, al acomodar varios "ejes del mundo" (...) podría permitirnos disfrutar de las poéticas utópicas sin obligarnos a sufrir los inconvenientes de las políticas utópicas. Es decir que, como el collage es un método de diseño que tiene su virtud en la ironía, como el collage parece una técnica para usar cosas sin creer mucho en ellas, puede ser también una estrategia que permita tratar la utopía como imagen; tratarla en fragmentos sin que tengamos que aceptarla en su totalidad, lo que equivale a sugerir que el collage puede ser, incluso, una estrategia que, a la vez de mantener la ilusión utópica de la invariabilidad y la finalidad, propusiese una realidad de cambio, movimiento, acción e historia".

Colin Rowe en "Collage City". 1978.

En los años que siguieron a la Revolución, numerosos montículos artificiales fueron "construidos" en los principales lugares públicos de las ciudades francesas como escenarios para las fiestas conmemorativas; los ciudadanos, mientras se acercaban respetuosamente a ellos, tenían ocasión de reflexionar sobre los ideales de la Revolución. (VI).

Pero, ¿qué fuerza impulsó a las autoridades a levantar montículos artificiales en la calle? ¿Habían perdido el juicio en su búsqueda de luz y razón o pretendían reproducir algún modelo en concreto?

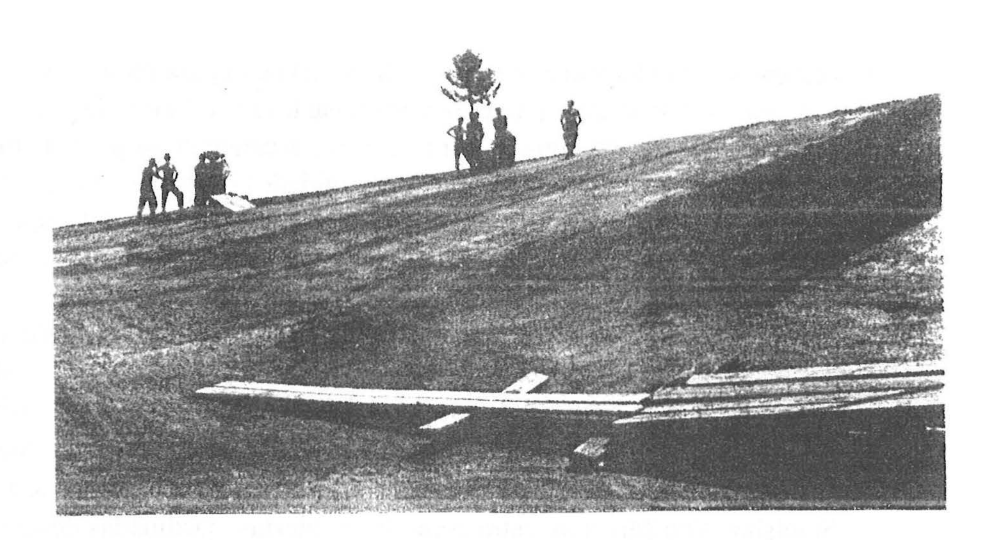
Lo cierto es que aquellos montículos, horadados por una cueva y coronados por árboles, debieron alterar profundamente el sentido de la ciudad, permitiendo al ciudadano vivirlos, paradójicamente, como signos de un nuevo mundo sin mitos. Pero en esencia, eran conjuntos significantes, y recreaciones simbólicas, que se referían al origen. De hecho, en estos conjuntos Adolf Loos habría encontrado la verdadera arquitectura.

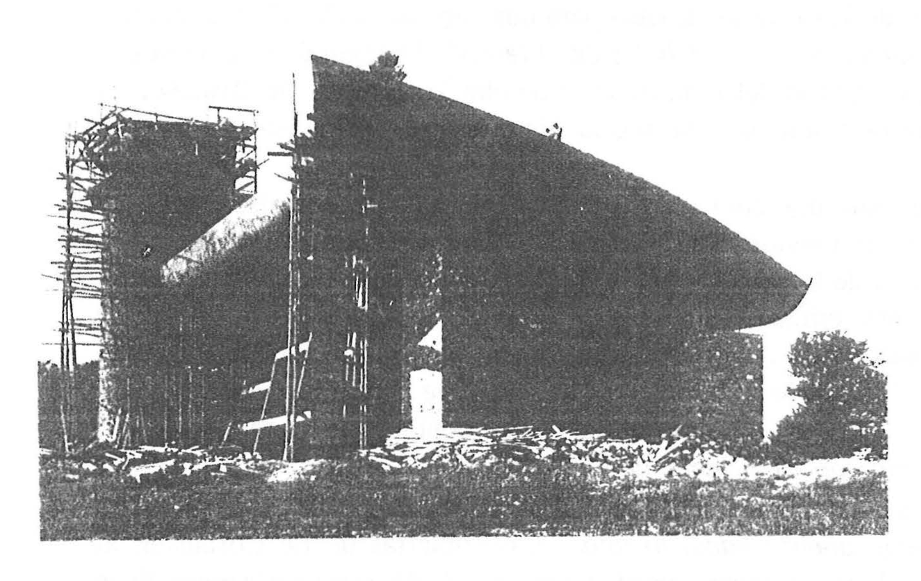
Loos y quizás también Le Corbusier pues, ¿que otro sentido podría tener el árbol que Le Corbusier mandó subir a la cubierta de la capilla de Ronchamp durante su construcción?

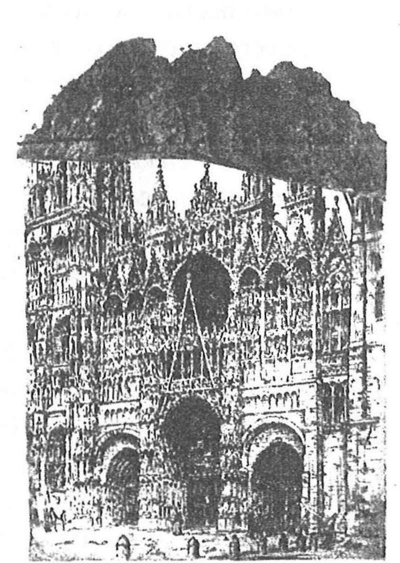
Es cierto que en el centro de Europa se sigue subiendo un árbol a las cubiertas de los edificios para poner de manifiesto su conclusión. Pero, ¿porqué lo hacen?; quizás sólo quieran indicar que el edificio, una vez terminado, puede interpretarse como "modelo del mundo".

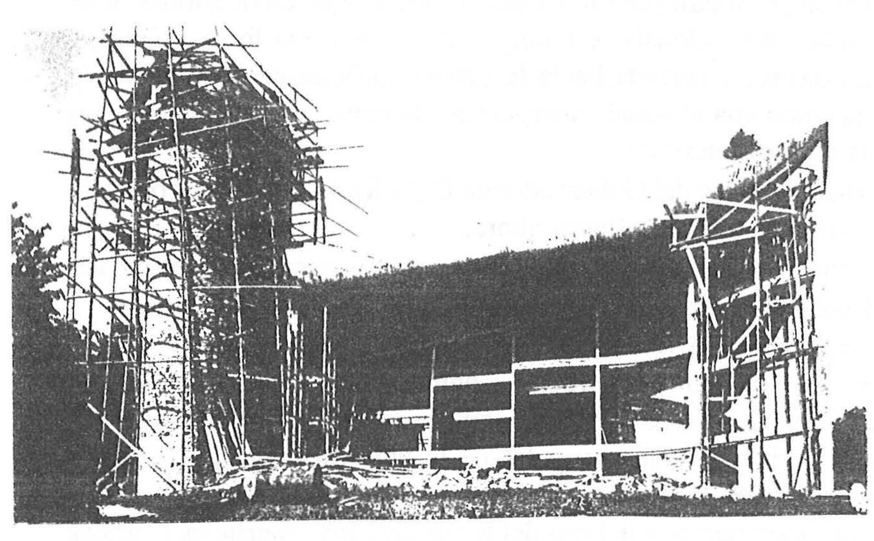
En las "Obras Completas" de Le Corbusier aparecen tres fotografías que ilustran este acontecimiento. Una de ellas, la realizada desde la cubierta, está claramente intencionada ya que su autor, seguramente el propio arquitecto, cuidó de no incluir en el cuadro los límites de la cubierta. Descontextualizada del entorno, la cubierta aparece transformada en un talud natural, en una ladera de un monte, sobre el que el árbol podía recuperar su doble condición natural y simbólica. (VII). La figura del árbol, como demostró Jung, alude siempre a un crecimiento integrador entre lo material (se nutre de la tierra) y lo espiritual (se abre al aire).

En este caso, aunque coronaba una construcción religiosa, volvía a representar los mismos significados que tenía en las construcciones revolucionarias pero, a la vez, reafirmaba determinados aspectos de la composición, por ejemplo, confirmaba la pesadez de la cubierta









VII
- Arbol sobre la cubierta de Ronchamp.
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 5, pag. 82).
- Collage que ilustra la idea para la basílica enterrada de Sainte-Baume.
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 5, pag. 29).

y colaboraba con ella situándose en su parte más alta para abrir el edificio hacia el cielo. En Ronchamp, de forma muy parecida a los palacios de Filarete, Lequeu o Schinkel coronados por árboles, la relación entre el hombre y lo trascendente se puso de manifiesto mediante la diferenciación física y conceptual de dos realidades diferentes: la representada por el cuerpo de la edificación y la representada por los elementos vegetales superpuestos a él. Sólo a partir de esta diferenciación, la cubierta de Ronchamp podía volver a recuperar el carácter de montaña que, en parte, le negaban sus muros pintados de blanco.

Pero este tipo de montajes no fueron un hecho aislado en la arquitectura de Le Corbusier. En el proyecto para la basílica enterrada de St. Baume, por ejemplo, realizó un collage donde la montaña aparecía suspendida sobre las delicadas agujas de una catedral gótica. (VII).

Es difícil precisar el momento en que Le Corbusier comenzó a cualificar la cubierta de sus edificios como un «lugar» extraño a los ambientes interiores de la misma edificación.

Stanislaw Von Moos muestra cómo las cubiertas ajardinadas ocuparon la atención de Le Corbusier mucho antes de que éste formulase sus famosos "cinco puntos". Von Moos cita dos ejemplos: el primero, de 1915, es un croquis para una casa en Locle. En este croquis *"llega incluso a diseñar audazmente dos árboles en el techo"*. El segundo es la casa que construyó para sus padres a orillas del Leman. Dice de ella Von Moos: *"todavía hoy, la capa de tierra de la cubierta y su abundante vegetación aíslan perfectamente del frío y el calor"*[20].

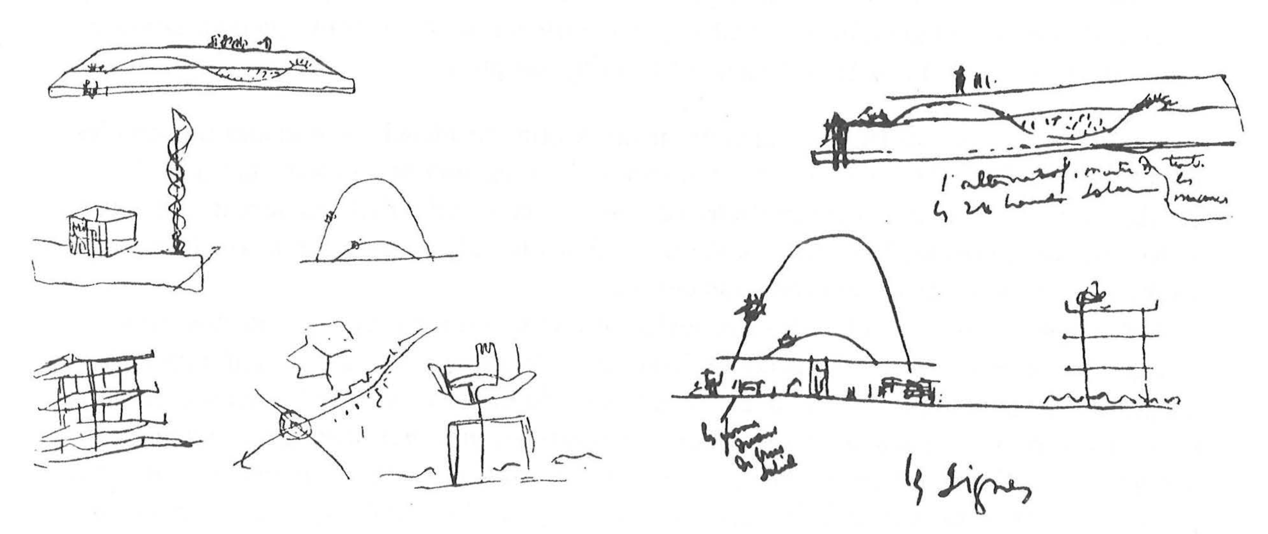
El aislamiento térmico que una cubierta ajardinada proporciona y el desagüe de la cubierta hacia el interior fueron argumentos repetidos por Le Corbusier a sus clientes para convencerles de las ventajas de la cubierta plana sobre la inclinada. No obstante, es fácil advertir que estos argumentos utilitarios no eran tan importantes para Le Corbusier como quería aparentar: refiriéndose a la cubierta ajardinada de su propia vivienda en la calle Nungesser et Coli, decía: *"...se sube al techo. Un placer que fue propio de ciertas civilizaciones y ciertas épocas..."* y, evocando el viaje en barco continuaba *"...apoyado en la barandilla de la nave... apoyado en el borde de la cubierta"*[21].

Von Moos cita además a Giedion: *"...las casas de Le Corbusier presentan, en cierto modo, una superficie plana abierta hacia lo alto"*. Las cubiertas de Le Corbusier, al encontrarse limitadas en todo su perímetro por un antepecho sólido -que en ocasiones llega a tener la altura de una planta convencional- se configuraban como una forma cóncava, abierta hacia el cielo, pero convexa y cerrada hacia la propia edificación. Este hecho le permitió concebir la cubierta como una realidad superpuesta a la edificación, al margen del orden y cualificación de los lugares interiores.

El proyecto que realizó para el Palacio del Gobernador de Chandigarh puede interpretarse con las mismas claves que han sido utilizadas hasta ahora.

En una página de sus «Obras Completas» se ilustran sus bocetos para los bajorrelieves en hormigón que debían ejecutarse en los edificios de Chandigarh; la mayoría, basados en los motivos populares que representan la relación entre la tierra y el cielo. (VIII).

La figura central de estos motivos era un gran árbol que hundía sus raíces en la tierra; a su lado aparecían los símbolos orientales que expresan la continuidad y oposición simultánea entre el mundo material y el espiritual: soles y ruedas de la vida (mandalas), elementos verticales obtenidos por superposición de distintos niveles (totems), y la línea continua de doble curvatura que define, al superponerse a la línea del horizonte, dos superficies opuestas y complementarias: blanca la superior y negra la inferior; un esquema, que también simboliza la oposición y continuidad entre el día y la noche, y que fue asimilado por Le Corbusier a una sección del terreno en la que la parte excavada se continuaba en el montículo producto de la excavación. Los monumentos de Chandigarh, la "Torre de las sombras y Fosa de la meditación" y la "mano abierta", debían materializar esta figura significante.



VIII
- Le Corbusier. Formas simbólicas para los bajorelieves en hormigón de Chandigarh.
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 7, pag. 111).
- Le Corbusier. "Los signos" de Chandigarh. (10 de Abril de 1952).
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 5, pag. 153).

El Palacio, por su parte, se proyectó como una superposición escalonada de diferentes lugares. La estructura resultante era una configuración en forma de pirámide donde se alternaban los cuerpos sólidos y las terrazas. Cada terraza, por tanto, se constituía en un «lugar» elevado sobre el que se levantaba una nueva construcción que definía, a su vez, una nueva terraza, más elevada pero de menor superficie. La última era un conjunto de jardines y kioscos al aire libre destinados a las recepciones nocturnas. (IX).

Todas las plantas del Palacio, como las del Pabellón Holandés citado, tenían un tratamiento compositivo diferente, aunque el proyecto de Le Corbusier se remataba, en la última cubierta, con una singular construcción elevada, que dibujó como un proyecto independiente. Era el jardín suspendido que remataba y abría al cielo la edificación. Pero era, también, un eco de la mano abierta y "plantada" que el mismo Le Corbusier había propuesto como símbolo de Chandigarh al compararla con un árbol *"que eleva sus ramas hacia el cielo"*.

Esta forma podría relacionarse, además, con el parasol que coronaba las stupas budistas, símbolo también de la autoridad del estado; de hecho, los tres estratos en forma de pirámide que coronan la stupa de Sanchi y los tres niveles que configuran su pórtico de acceso, revelan el orden estructural de la sección del Palacio. (X).

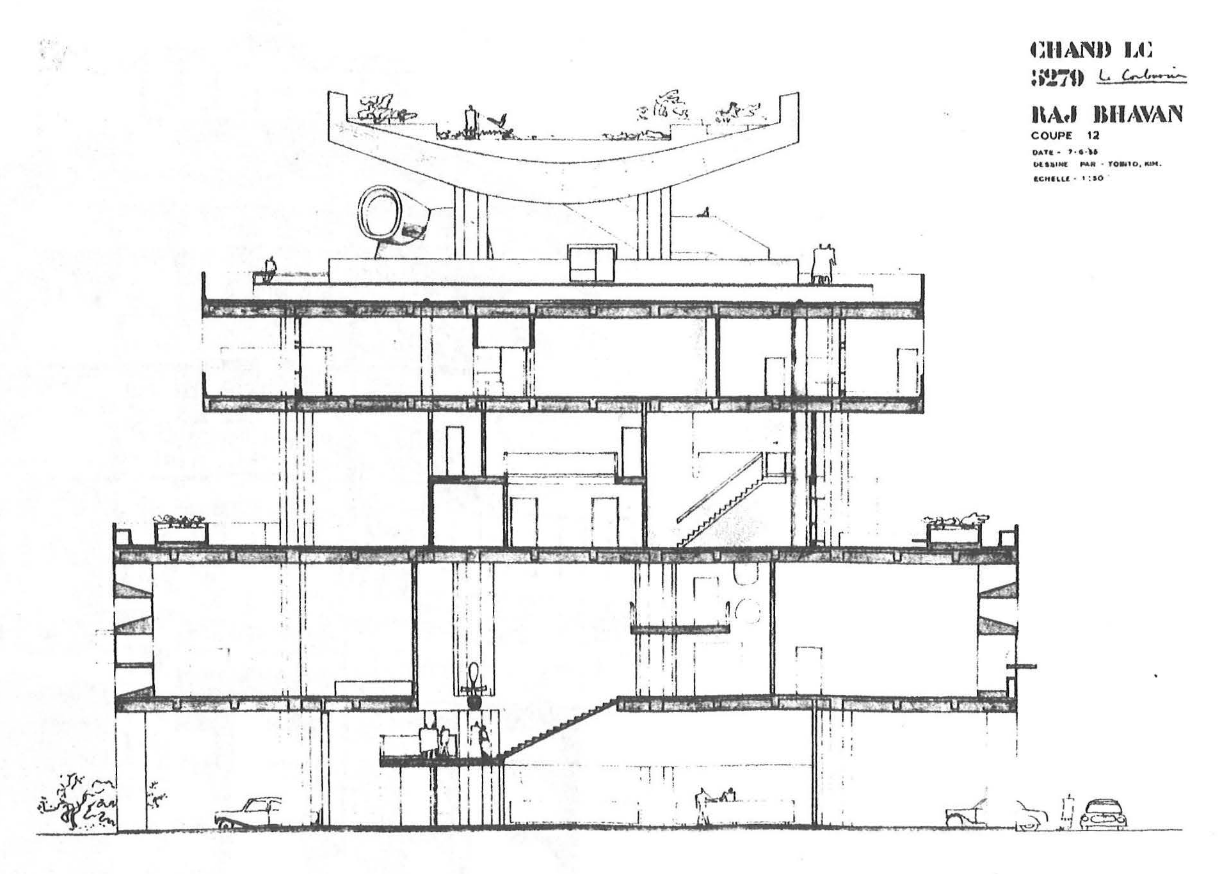
Por otro lado, los croquis que realizó Le Corbusier en 1952, no sólo presentaban el edificio como "montaña abierta", sino que lo hacían pertenecer a una pirámide perspectiva que se originaba en la explanada de acceso y se remataba en el jardín de la cubierta. El auditorio era el punto de fuga de un conjunto que, al menos en perspectiva, integraba el tratamiento del terreno con la forma de la edificación, pues los espacios excavados en la explanada y las láminas de agua, que visualmente invertían parte de la edificación, daban continuidad al edificio con lo que se encontraba en frente y por debajo de él. (XI).

El árbol que Le Corbusier dibujó en los croquis del Palacio, siempre sobre un montículo irregular y en medio de una excavación, era la figura simbólica original a la que se refería todo el conjunto; en esencia, la pirámide de tierra coronada por un árbol que el arquitecto Michel-Barthelemy Hazón proyectó para su "revolucionaria" tumba en Cantiers.

Resulta significativo, además, que los primeros bocetos realizados por Le Corbusier para el Palacio de la Asamblea, sólo un año después, presentaran este edificio como una montaña artificial, a veces coronada por un árbol. Una montaña que, geometrizada y seccionada por un plano inclinado, acabaría transformándose en la gran sala de asambleas, primero, y en la iglesia de Saint Pierre en Firminy, después.

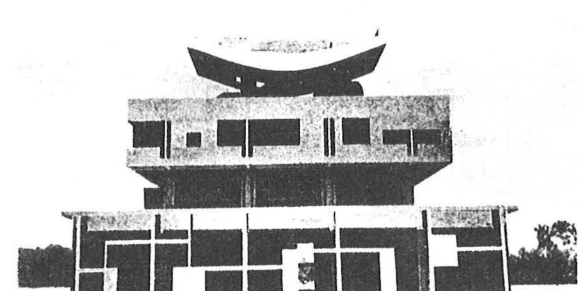
La diferencia entre el Palacio del Gobernador y otras residencias coronadas por árboles radica en que las relaciones entre los distintos lugares fueron forzadas hasta el límite gracias a unos recursos escenográficos cercanos a la sensibilidad manierista. En otros proyectos, sin embargo, la superposición de distintas realidades en un mismo edificio, los montajes y collages, parecen productos del azar.

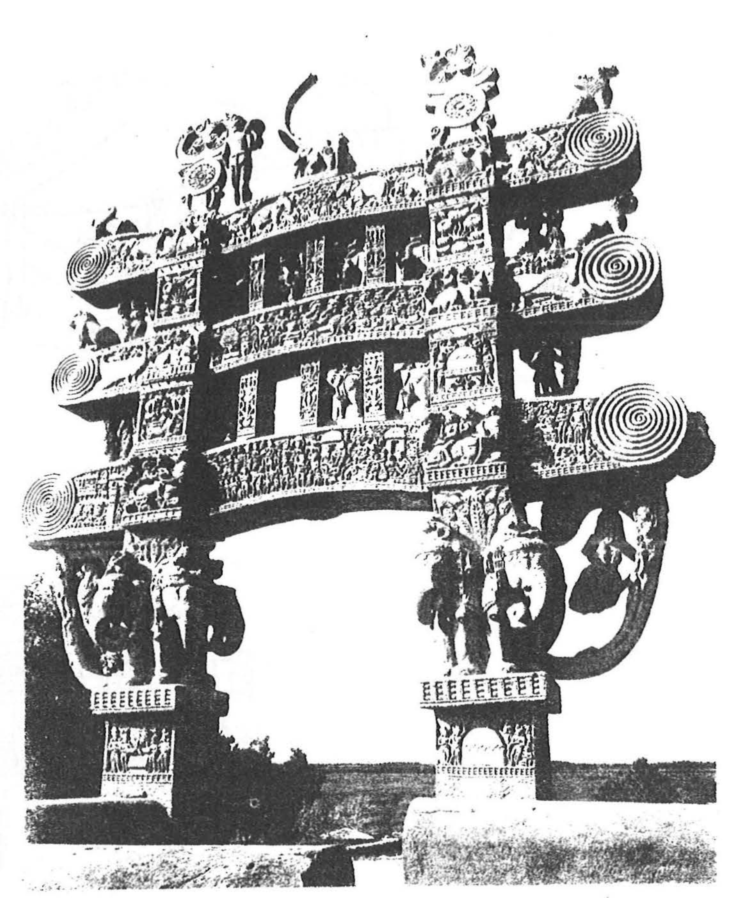
Colin Rowe se ha referido a Le Corbusier como uno de los pocos arquitectos del siglo XX que proyectaron sus edificios como "collages". Para Rowe, la superposición de formas y significados que propone el "collage" es a la vez *"inocente y tortuosa"*, y en los edificios de Le Corbusier, *"los objetos y episodios son importaciones entrometidas y, aunque conservan las matizaciones de su fuente y origen, consiguen también un impacto nuevo a partir de su contexto cambiado"*[22]. Es el caso del césped y los árboles que plantó en el ático para De Beistegui, de la chimenea barroca incrustada en el antepecho de la última cubierta, pero también, del conjunto de elementos diseñados sobre la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella: de las chimeneas y los montículos irregulares para juegos infantiles, de los volúmenes aislados y las láminas de agua, etc. (XII y XIII).

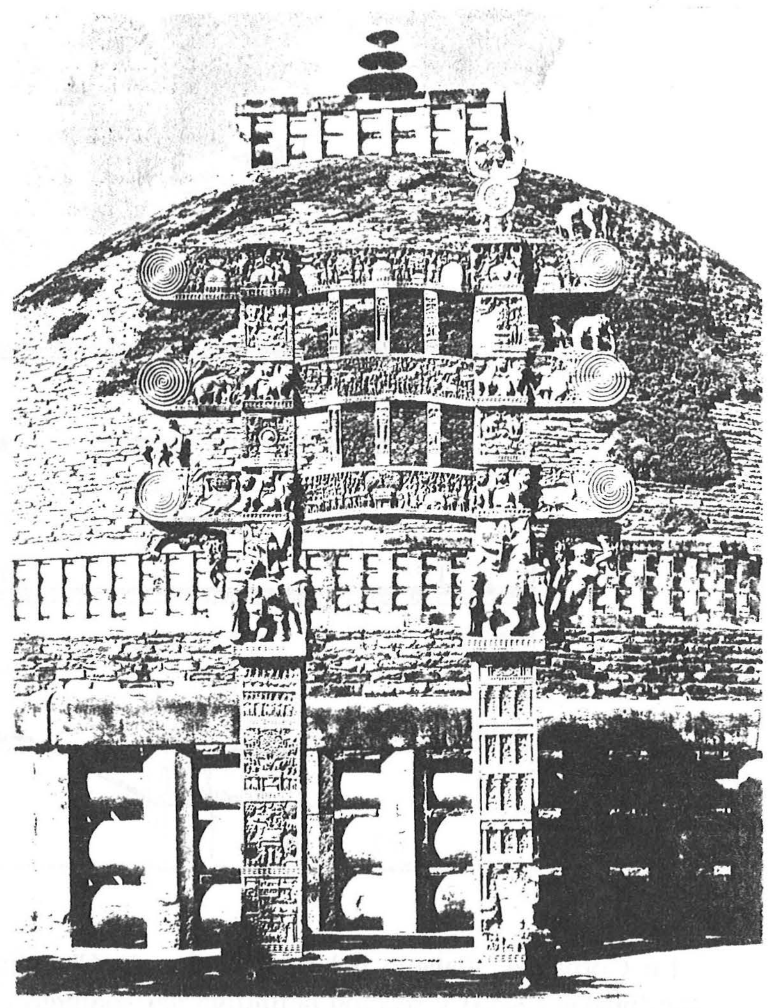


IX

- Le Corbusier. Palacio del Gobernador de Chandigarh. Croquis previos de las terrazas ajardinadas (1953) y sección definitiva del conjunto (1955).
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 5 y 6, pags. 149 y 106. Vol. 5, pag. 149 y vol. 8, pag. 66).

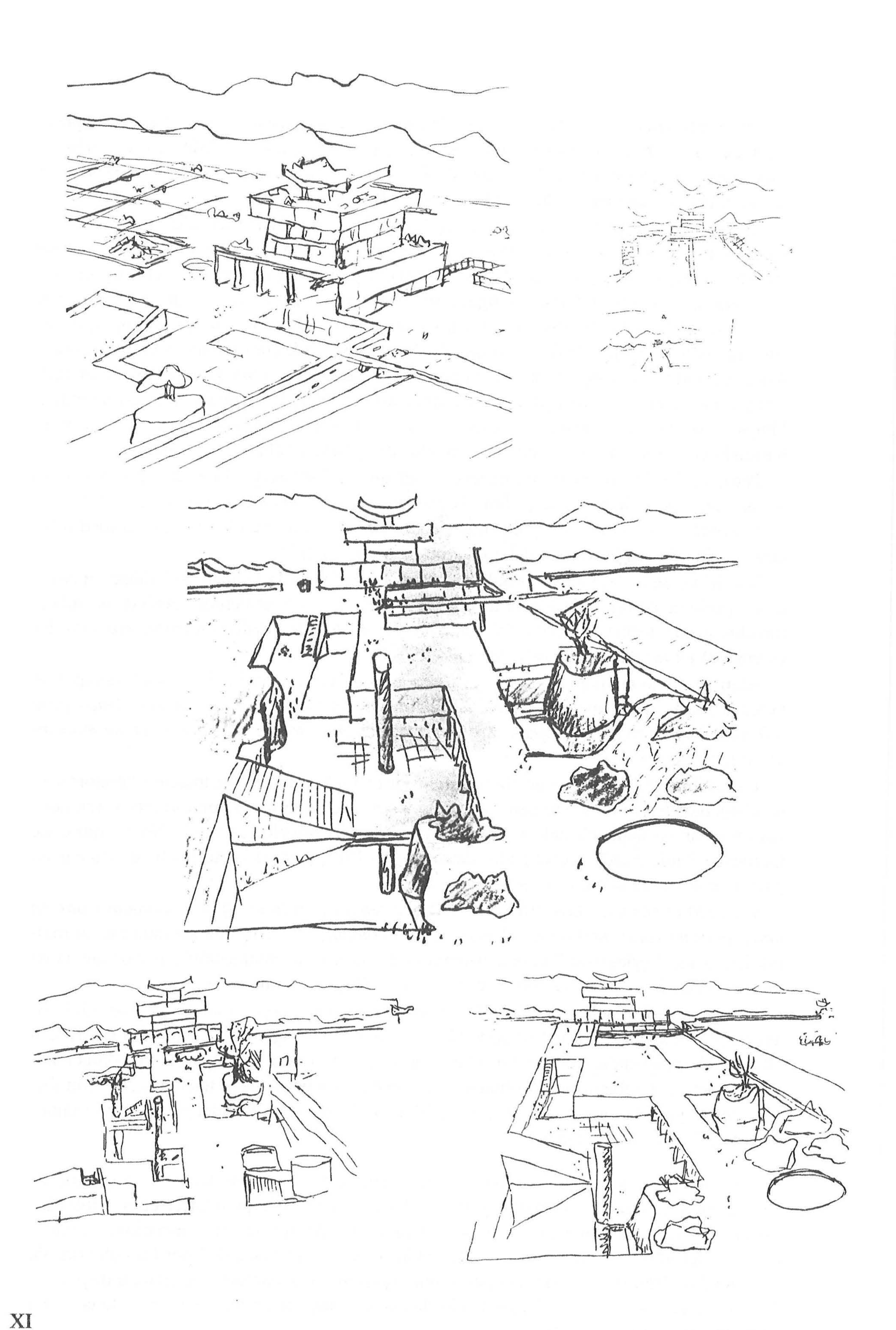






X

- Le Corbusier. Maqueta del Palacio del Gobernador de Chandigarh. (De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 8, pag. 66).
- Pórtico de acceso y vista de la stupa de Sanchi (300 ac-100 dc).



XI
- Le Corbusier. Croquis de conjunto para el Palacio del Gobernador de Chandigarh. (1952-53). (De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 6, pags. 102 y vol. 5, pags. 142 y 143).

Las ilustraciones de estos «hechos plásticos» que aparecen en las Obras Completas también fueron tratadas como "collages"; el Arco de Triunfo de París, por ejemplo, se superpone a la chimenea en la terraza de Beistegui y los montes cercanos a Marsella se integran con los elementos de la cubierta de la Unidad de Habitación.

Estas fotografías ponen en evidencia que las dos cubiertas fueron tratadas como conjuntos independientes del resto de la edificación. Los dibujos de Le Corbusier eran muy claros cuando excluían el cuerpo de la edificación: las cubiertas eran formas abiertas hacia el cielo que permitían aceptar referencias figurativas exteriores sin que en ningún momento fuese necesario establecer conexiones entre ellas y la realidad edificada a la que se superponían. En este sentido, la cubierta de la Unidad de Habitación puede considerarse un jardín suspendido, realizado en hormigón, que se superpone con arrogancia a una gran estructura prismática y regular. En este montaje, el acontecimiento volvía a dar la espalda a la estructura, el "lugar" exterior se olvidaba del interior y lo contingente se superponía a lo necesario, haciendo de la diferencia y el contraste modos del significar abiertos al sentido.

Pero, ¿qué utilidad tenían, o que representaban, las formas que Le Corbusier incorporó a sus unidades de habitación?, ¿Sólo hacían referencia a las chimeneas o la cubierta del paquebote?, pero entonces, ¿qué sentido podía tener la chimenea barroca, el cesped o los árboles situados en la terraza del apartamento de Beistegui?

Von Moos se acercó a este problema cuando se refirió a la Unidad de habitación como una especie de collage a la escala de una plaza pública, con elementos plásticos no subordinados a una forma unitaria. *"Se trata de elementos de carácter dispar, confundidos* (reunidos) *en un diálogo libre y animado"*[23].

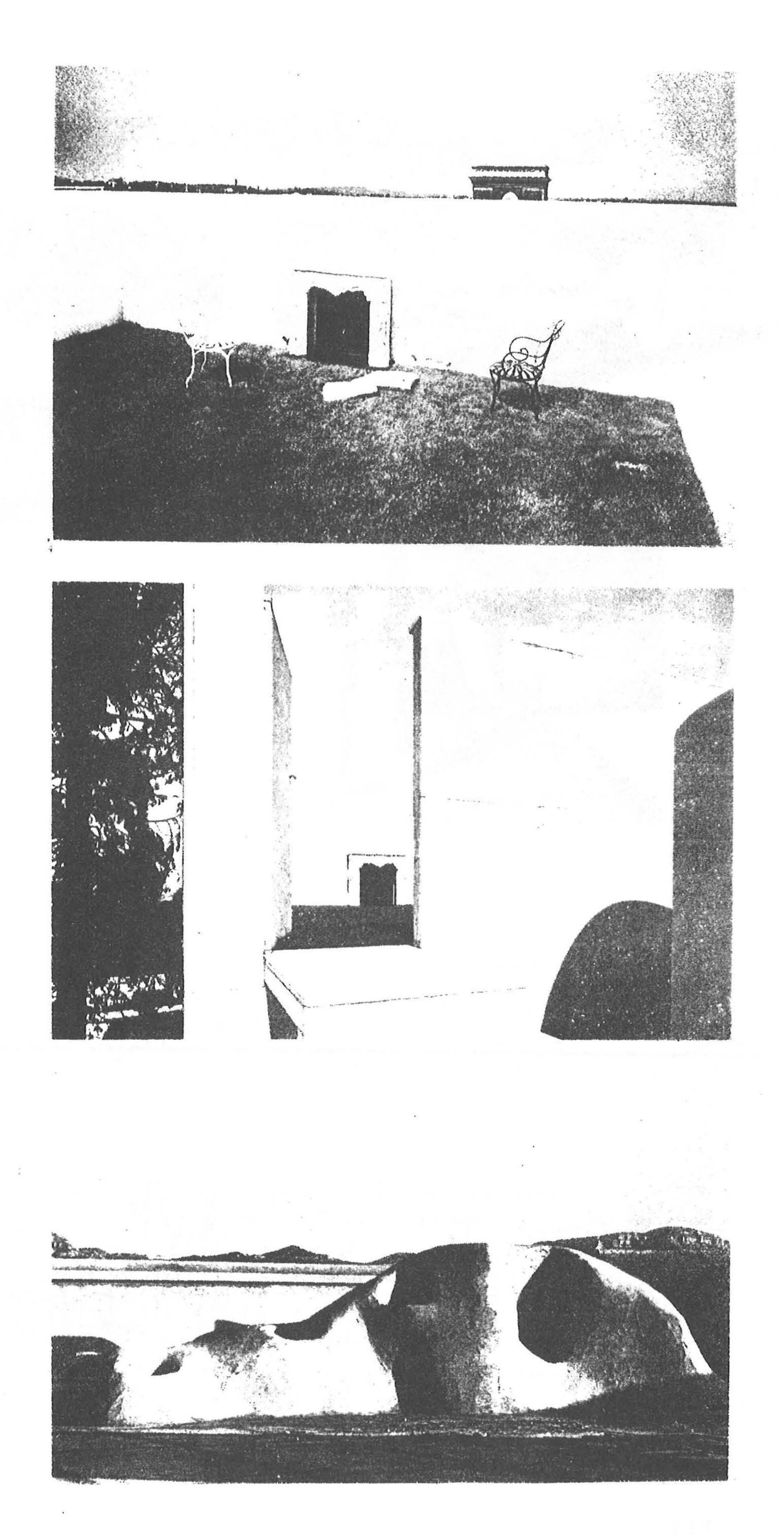
Alan Colquhoun, por su parte, afirmaba que en Le Corbusier la "Idea" siempre se evoca a través de la imagen. *"Su guardarropa mental está lleno de objetos listos para utilizarse en un bricolage, objetos que han quedado impresos en su memoria en un momento de epifanía"*[24].

La cubierta de la Unidad de Habitación, por ejemplo, era una agrupación "pintoresca" de elementos (sea cual sea el sentido que se quiera dar al término "pintoresco"), reunidos para recrear un lugar elevado compuesto por *"hechos plásticos libres"*. No en vano, Le Corbusier había estado preocupado, desde el año 1915, porque la Acrópolis de Atenas no parecía construida sobre una *"idea generatriz"*.

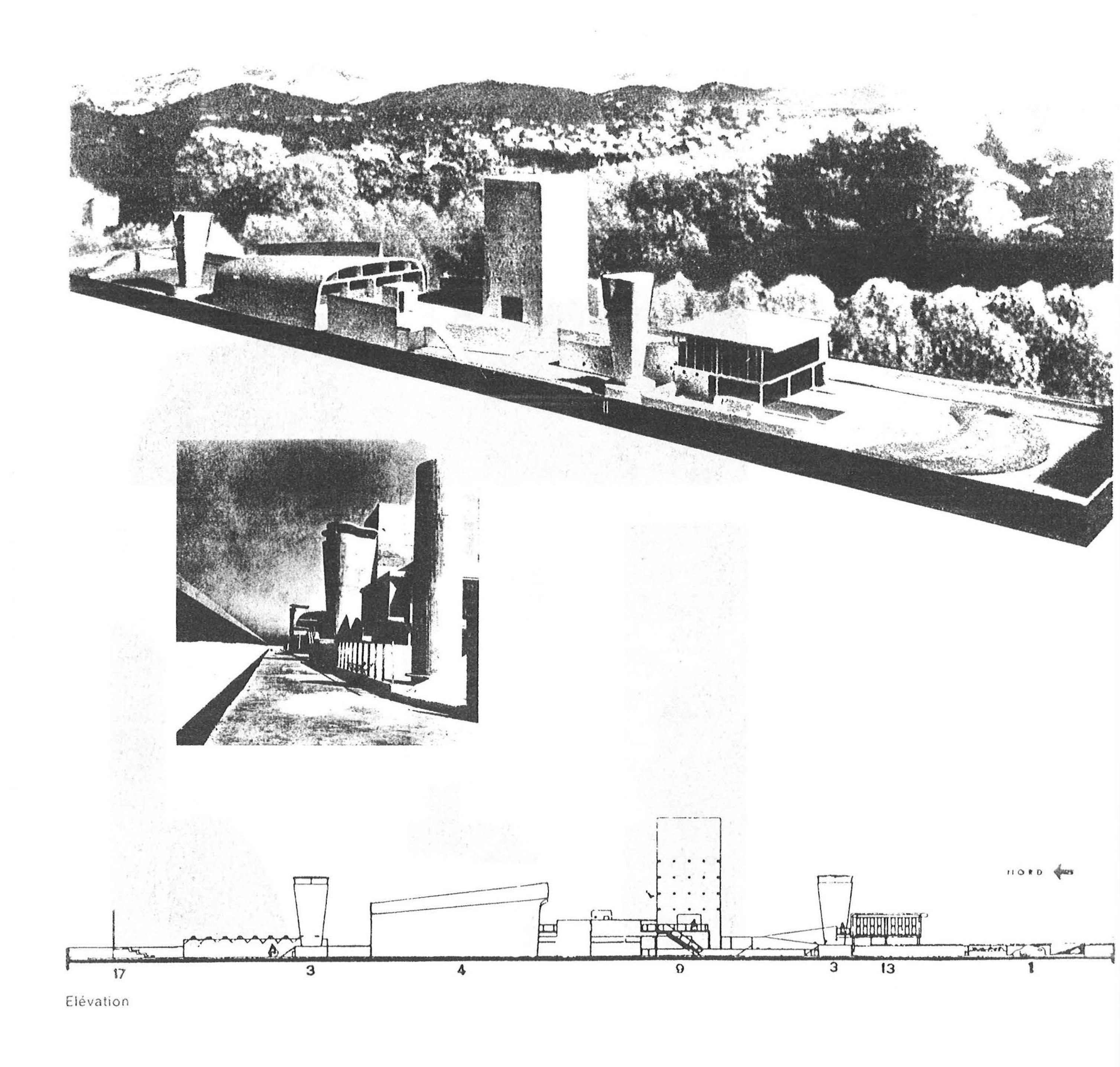
En 1920 afirmaba: *"Los griegos levantaron templos en la acrópolis, animados por un único pensamiento: incorporar el paisaje a la composición"*, lo que suponía una aproximación al ideal griego de "unidad armoniosa de fuerzas en interacción", mayor que la de muchos historiadores de su época, excluyendo a Choisy, naturalmente.

No es necesario aclarar que Le Corbusier había aceptado en muchos de sus edificios anteriores un soporte normativo general, una "taxis" de origen clasicista, para referirse a ella cuando proyectaba sus "hechos plásticos libres". El orden, las rigurosas modulaciones y las simetrías también fueron obligadas a coexistir, en ocasiones violentamente, con formas libres, pues la tensión resultante ayudaba a definir los límites del objeto y, por tanto, a caracterizarlo como "lugar".

Las superposiciones y los montajes, los "collages" y los inestables "equilibrios de fuerzas en interacción", formaban parte del "juego" necesario para hacer compatibles los distintos modelos de orden pero también, porqué no, para sorprender y emocionar. Pretendían, en definitiva, el encuentro y la deshabituación: la "promenade" por las cubiertas de la Unidad de Habitación, como el paseo por las cubiertas mencionadas, sigue transportando al hombre a un mundo extraño que le fuerza a replantear su relación con el lugar y, en consecuencia, con el mundo.



XII
- Le Corbusier. Terrazas ajardinadas del apartamento de Beistegui (Niveles 8 y 9) y "forma plástica" sobre la terraza de la Unidad de habitación de Marsella.
(De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 2, pag. 53 y vol. 6, pag. 13).



Elévation

Plan du toit-terrasse

XIII

- Le Corbusier. Collage, vista, alzado y planta de la Unidad de habitación de Marsella. (De "Le Corbusier. Oeuvre Complète". Vol. 4, pag. 185 y vol. 5, pags. 222 y 214).

Los árboles sobre los edificios de Filarete, las cubiertas de Chambord, las cubiertas practicables de las residencias isabelinas, los grandes montículos con árboles "construidos" en las plazas públicas después de la Revolución, los "collages" de Le Corbusier o los montajes holandeses contemporáneos, proponen "lugares" que parecen extraídos de un sueño; lugares donde imágenes y acontecimientos aparentemente absurdos e inconexos podrían adquirir sentido si se refieren al origen. No hay que olvidar que los sueños, desde los primeros años del siglo XX, son considerados "orientadores de la consciencia" y que el sueño, como el mito, nos remite a un origen común.

Según Octavio Paz, las distintas épocas y formas artísticas se corresponden. Entonces, no asistimos al fin de la historia, como se ha pronosticado, sino al fin de una idea de progreso infinito, hijo del tiempo lineal, que ha inspirado a la edad moderna desde el siglo XVIII. *"Así, lo que se extingue no son ni la poesía ni el arte, sino la idea que los alimentó desde el romanticismo"*. Una prueba sería la aparición reciente de un nuevo procedimiento poético denominado *"simultaneísmo"*, una técnica que los poetas tomaron del montaje cinematográfico, para expresar lírica y analógicamente, la principal cualidad de la ciudad moderna, es decir, *"la conjunción de distintos tiempos y espacios en un aquí y ahora determinados"*[25].

Es cierto que todas las civilizaciones antiguas han producido objetos que se organizaban jerárquicamente en torno a un centro como las capas de una cebolla. También que las construcciones religiosas más significativas siempre se organizaron en forma de pirámide, como señales indicadoras que apuntan hacia arriba: los templos, mausoleos, pirámides, zigurats, pagodas o stupas, han sido interpretados como el reflejo de una organización social y religiosa fuertemente jerarquizada. Pero estas obras, a menudo, se completaron con montajes visuales sin jerarquizar que presentaban diferentes escenas superpuestas para ser "leídas" con la vista.

Los templos egipcios, por ejemplo, eran formas ideales que, además de integrar centro y dirección, se organizaban de manera idéntica en relación a las tres direcciones del espacio, como lo demuestra la analogía esencial entre las tres secciones que corresponden a las direcciones significativas del espacio; sin embargo, sus columnas y paredes se decoraron con escenas superpuestas cuyo significado se desvelaba en razón de su contigüidad. El mundo egipcio, entonces, también era un mundo de imágenes.

Pero desde el Renacimiento, la jerarquía y el centro han ido perdiendo sentido como manifestaciones del orden del mundo. Desde el barroco, la imagen y el acontecimiento han ido adquiriendo significado como sustitutos de la eternidad.

El mundo actual, heredero directo de quellos, es el mundo del sujeto, pero los sujetos somos muchos. El hombre fue perdiendo la máscara que le representaba como "per-sona", para ocultarse, quizás también míticamente, debajo de un yo "privado", de la participación y el sentido. De un "yo" particular y desvalido, que se defiende, protegido por el mito de la razón, aparentando una capacidad creadora comparable a la del antiguo Dios bíblico. Apareció, entonces, el mundo del genio creador, pero también de la simulación, la crítica y la opinión, que oculta el sentido del arte como manifestación colectiva.

Quizás la diferencia más significativa entre los "amontonamientos" y montajes realizados desde la antigüedad hasta el Palacio del Gobernador de Le Corbusier, y los producidos por los holandeses contemporáneos, sea que la jerarquía y el centro de aquellos ha sido sustituida por la presencia de un marco exterior simple y la intervención del azar. Pero esta diferencia no debe ocultar que el montaje, en todos los casos, ha permitido desvelar el sentido del mundo.

Es posible que el centro y la jerarquía hayan dejado de ser significativos y que el hombre hoy sólo encuentre sentido "sujeto" a un yo pensante autónomo que se dedica en exclusiva al cálculo y la previsión. Pero si atendemos a la filosofía o la ciencia, desde Demócrito a Darwin y desde éste a Monod, deberíamos seguir gobernados por unas fuerzas inaccesibles que se cifran en la paradoja azar-fatalidad y que hacen perder sentido al tiempo como sucesión de instantes alineados. En tal caso, las producciones poéticas del expresionismo alemán, la "arquitectura alpina" y "casas del cielo" de Taut, los teatros-montaña de Luckhardt o Poelzig, los edificios para exposiciones de Hablik o los templos de Bartning, así como las creaciones-destrucciones producidas por la moderna abstracción, podrían considerarse también manifestaciones técnico-poéticas que desvelan la íntima conexión del hombre actual con unos momentos anteriores que hoy, con cierta ingenuidad, se consideran superados por la técnica.

En el arte no hay primera persona, decía Oscar Wilde. Después, los estudios de Lévi-Strauss confirmaron que la consciencia del hombre se disuelve en la naturaleza. Que no es el sujeto, como pretende la filosofía desde Descartes a Wittgenstein, quien descubre el sentido, sino el "nosotros"; que el individuo en definitiva, no es lo más diferente sino lo más común. Según el estructuralismo antropológico, el espíritu humano no cambia; su estructura no es histórica, es natural y en ella reside la verdadera naturaleza humana. Entonces, no es el sujeto el que habla, *"es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que éste se de cuenta"*[26].

A pesar del oscuro panorama que hoy presenta el mundo del espectáculo, cuesta pensar que el espíritu pueda haber dejado de actuar para transformar lo sensible en signos, pues su reino, si es el de la historia, como quisieron demostrar Hegel y Marx, es también el reino de la naturaleza.

Sólo *"...para los que piensan en la historia y en el futuro como una progresión exponencial hacia un época cada vez más perfecta, el collage, es un impedimento caprichosamente colocado en la ruta estricta de la evolución...*
Los tiempos están demasiado revueltos para jugar"[27]

Manuel de Prada.
Profesor de Composición Arquitectónica

NOTAS

1- Entrevista realizada por Alejandro Zaera. Revista "El Croquis" nº 53. (OMA. 1986-1991) 1992. Pag. 16.

2- Véase "Notas para un levantamiento topográfico". Alejandro Zaera. Ibid. Pags. 32-51.

3- *"Proyecto y Análisis"*. Bernard Leupen y otros. Ed. G.G. 1999 (1993). Pag. 95.

4- Véase el ensayo de Octavio Paz "André Breton o la búsqueda del comienzo" incluido en *"Los signos en rotación y otros ensayos"*. Alianza Ed. 1971 (1966). Pags. 164-167.
Sobre la importancia del sueño y el azar objetivo en el surrealismo, véase también el ensayo de Rosalind E. Krauss *"Se acabó el juego"*. Rosalind cita la obra de André Breton *"L'amour fou"*, donde éste expone su experiencia con Giacometti al encontrarse ambos por azar ante una extraña máscara que sería la clave para terminar la obra "Objeto invisible" del escultor.
R. E. Krauss. *"La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos"*. Alianza 1996 (1985).

5- Paul Klee, por ejemplo, comparó el artista con el tronco de un árbol, *"que recoge lo que sube de las profundidades para transmitirlo más lejos". "Ni sumiso servidor, ni amo absoluto: simplemente intermediario". "De manera pues, que el artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindica la belleza del ramaje; ésta sólo ha pasado por él"*.
Paul Klee. "Acerca del arte moderno". Conferencia, 1924. *"Teoría del arte moderno"*. Ed. Calden. 1971. Pag. 26.
Emil Nolde, por su parte, manifestaba en su Autobiografía (II, 107): *"tampoco me proponía pintar lo que quería sino lo que me sentía forzado a pintar"*.
De Manfred Reuther, "La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos". En Emil Nolde. *"Naturaleza y Religión"*. Ed. Fundación Juan March. 1997. Pag. 11.

6- Walter Benjamin. "Experiencia y pobreza". 1933. En *"Discursos interrumpidos"*. Ed. Taurus. 1973. Pag. 173.

7- Martin Heidegger. *"La época de la imagen del mundo". "Caminos de bosque"*. Alianza Universidad. 1995. Pags. 75 a 109.

8- Ibid. Pags. 241 a 289.
¿Y para qué poetas?, conferencia pronunciada en 1946.

9- Claude Lévi-Strauss. *"Raza e historia"*. Ed. Cátedra. 1993 (1952). Cap 8, "Azar y Civilización".

10- Ibid. Pag. 88.

11- Véase Sigmund Freud. *"El malestar en la cultura"*. Alianza Ed. 1970 (1930), donde Freud interpreta el Nirvana como un estado del hombre, pensado simbólicamente, al que es llevado por la fuerza de un instinto de muerte que tiende hacia el descanso en la gratificación final y definitiva. Una tendencia de la vida a retrotraerse hacia un estado anterior y, en última instancia, hacia la naturaleza inorgánica.

12- Herbert Marcuse. *"Eros y Civilización"*. Seix Barral Ed. 1976 (1953).

13- Martin Heidegger. "Construir, habitar, pensar". En *"Conferencias y artículos"*. Ed. Serbal. 1994 (1954). Pag 140.

14- Christian Norberg Schulz. *"L'Abitare. L'insediamento lo spazio urbano, la casa"*. Ed Electa. Milano, 1984. Pag. 111.

15- Ibid. Pags. 120-122.

16- Filarete, *"Tratatto di Architettura"*. Ed Polifilo. Milano, 1972. Pag. 535.
"Ora dirò la forma dello edificio como l'ho pensata, benché io l'abia dinanzi in disegno fatta a guisa d'una montagna. Ma perché esso sivuole fare in forma si possa mettere in uso, bisogna mutare forma e adattare l'edificio al nostro proposito...".

17- Ibid. Pag 534.
"Ancora questo mi piace, ma la ragione vorrò sapere, al nome de Dio". "E a ciascheduno feci il luogo dove che a une pareva fussono confacenti a essi: finsi una montagna altissima spiccata intorno, su nella quale altro che per una via si poteva entrare, e poi di sopra a questa sommità, nel mezo di due montie di queste due piante, in sul diamante l'aveva collocata; e poi á piè di queste montagna gli era una grotta sotterranea, la quale è oscura, nella cuale è collocato esso vicio".

18- Carl Gustav Jung. *"Símbolos de transformación"*. Ed. Paidos. 1993 (1911). Pag. 221.

19- Jorge Luis Borges, poco antes de morir, explicaba en una entrevista para la televisión: *"si el mundo es un laberinto, tiene un centro. Entonces estamos salvados; el mundo no es un caos, tiene una arquitectura"*.

20- Stanislaus Von Moos. *"Le Corbusier"*. Ed Lumen. Barcelona, 1977 (1968). Pag. 125.

21- Ibid. Pags. 125-126.

22- Colin Rowe. *"Ciudad Collage"*. Ed. GG. Barcelona, 1981. pag. 138.

23- Stanislaus Von Moos. Op. cit. Pag. 241.

24- Alan Colquhoun. *"Modernidad y Tradición Clásica"*. Jucar Universidad, 1991 (1989). Capítulo "Le Corbusier y la paradoja de la razón". Pag. 126.

25- Véase el ensayo de Octavio Paz "Poesía e historia", en *"Sombras de obras"*. Seix Barral. 1996 (1983). También "Simultaneísmos" (1975), incluido en su libro *"Los hijos del limo"*. Seix Barral, 1981.

26- Octavio Paz. "El antropólogo ante el buda" (1966), incluido en *"Los signos en rotación y otros ensayos"*. Op. cit. Pag. 227.

27- Colin Rowe. De la introducción a la edición inglesa *"City Collage"*. 1978.

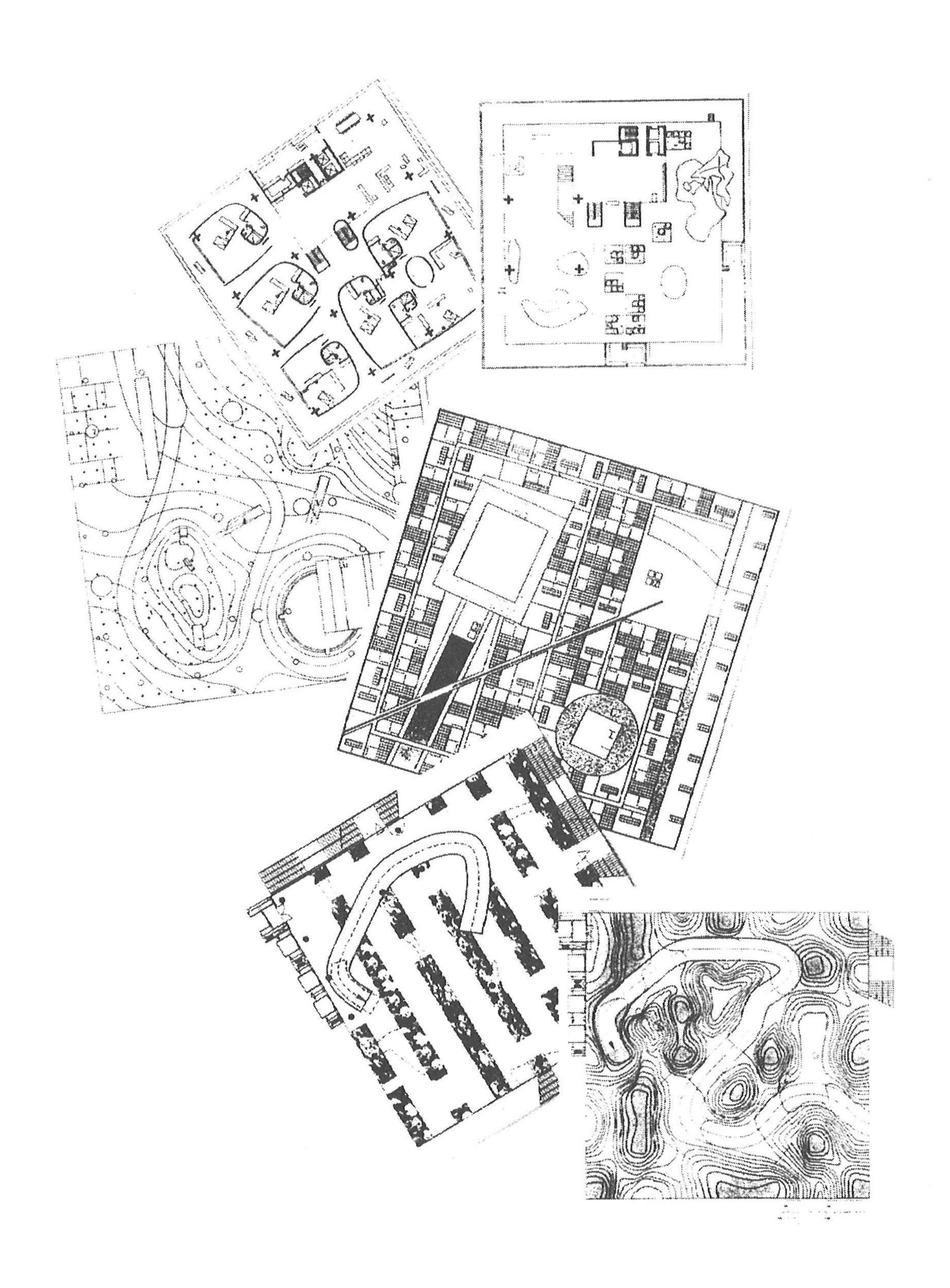


Ilustración de portada.

Le Corbusier. Palacio del Gobernador de Chandigarh. (Niveles 4 y 5).
Rem Koolhaas. Hotel y Palacio de Congresos en Agadir. (Vestíbulo y hotel).
MVRDV. Pabellón Holandés para la Exposición de Hannover. (Niveles 2 y 3).

NOTAS

CUADERNO

104.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

